



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Przemeblowanie (w) wieczności : wizje zaświatów w polskiej poezji współczesnej

Author: Magdalena Piotrowska-Grot

Citation style: Piotrowska-Grot Magdalena. (2018). Przemeblowanie (w) wieczności : wizje zaświatów w polskiej poezji współczesnej. Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Na tych samych warunkach - Licencja ta pozwala na kopiowanie, zmienianie, rozprowadzanie, przedstawianie i wykonywanie utworu tak długo, jak tylko na utwory zależne będzie udzielana taka sama licencja.



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego

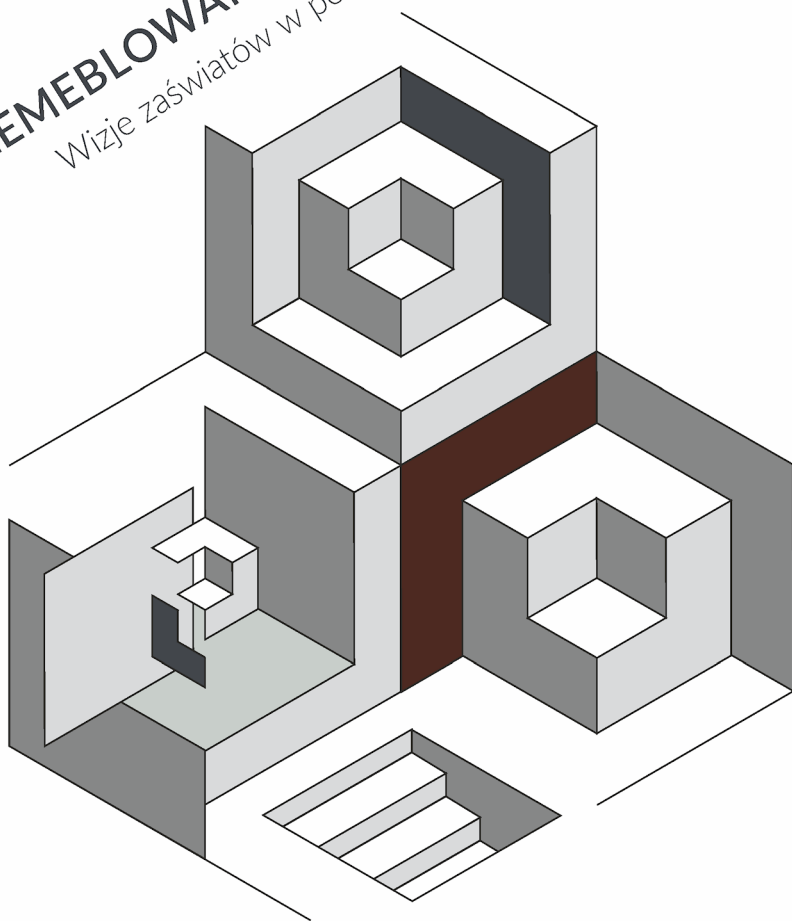


Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Magdalena Piotrowska-Grot

PRZEMEBLOWANIE (W) WIECZNOŚCI

Wizje zaświatów w polskiej poezji współczesnej



WYDAWNICTWO
UNIwersYTETU ŚLĄSKIEGO

Książka Magdaleny Piotrowskiej-Grot w pomysłowy sposób uchwyciła główne rysy obrazu zaświatów w polskiej poezji powojennej, które zrekonstruowała wedle metody przypominającej dokonania genewskiej krytyki tematycznej. Autorka wybrała chrześcijańskie wizerunki nieba, czyśćca oraz piekła i prześledziła ich przekształcenia w wyobraźni poetek i poetów współczesnych. W ten sposób możliwe okazało się dotarcie do pewnych stałych skłonności wyobrażeniowych, które przemodelowują owe wizerunki, a zarazem zaobserwowanie, jak wyglądają dialogi poetyckie nie tylko z ideą religijną (oglądaną dzisiaj np. przez badania postsekularne), ale i wielką tradycją literacką ustanowioną przez Dantego. Prosty pomysł na tryptyk kompozycyjny okazał się kluczem otwierającym olbrzymie pole literackie, którego równie systematycznie i przekrojowo co Piotrowska-Grot nie opisał jeszcze nikt.

prof. dr hab. TOMASZ MIZERKIEWICZ

PRZEMEBLOWANIE (W) WIECZNOŚCI

Prace Naukowe



Uniwersytetu Śląskiego
w Katowicach
nr 3761

50 lat
**Uniwersytetu
Śląskiego**
w Katowicach

Magdalena Piotrowska-Grot

PRZEMEBLOWANIE (W) WIECZNOŚCI

Wizje zaświatów w polskiej poezji współczesnej

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Katowice 2018

REDAKTOR SERII: HISTORIA LITERATURY POLSKIEJ:

MAREK PIECHOTA

RECENZENT:

TOMASZ MIZERKIEWICZ

*And what would humans be without love?
Rare, said Death.*

TERRY PRATCHETT: *Sourcery*

Łukaszowi – wspierającemu mnie w czasie
powstawania tej książki, dodającemu mi odwagi
i siły w każdej wymagającej tego sytuacji.

SPIS TREŚCI

Wprowadzenie	
W POSZUKIWANIU (U)TRACONYCH ZAŚWIATÓW	9
W stronę współczesnych zaświatów	12
Zaświaty biblijne/ „zaświaty” laickie	35
Cień Dantego	50
 Część I	
NIEBIAŃSKA OBIETNICA	55
Raj możliwości – możliwość raju	83
Poetyckie odnowienie wszechrzeczy	101
Zaświat zindywidualizowany	120
Heterotopie „rajskości”	149
 Część II	
NA GRANICY (ZA)ŚWIATÓW	153
Światło-terapia	159
„Rachunek” sumienia	191
W odłączeniu od „rutyny”	203
Gospodarka remontowa	221
W (u)ścisku z nicością	241
„Coś” kontra „nic”	296

Część III

BLISKOŚĆ PIEKŁA 309

Piekielny remodeling 341

Desakralizacja piekieł 366

Piekło zamar(z)ło? 372

Infernalne eskapady („ponowoczesna katabaza”) 398

Zakończenie

WYRASTANIE Z ZAŚWIATÓW? 425

BIBLIOGRAFIA 441

INDEKS OSÓB 463

SUMMARY 473

RÉSUMÉ 477

W POSZUKIWANIU (U)TRACONYCH ZAŚWIATÓW

Nic – tylko płacz i żal i mrok i niewiedomość i zatrata!
Takiż to świat! Niedobry świat! Czemuż innego nie ma świata?¹

Powyższe Leśmianowskie pytanie o istnienie innego świata i konotowana przez nie problematyka przestrzeni pośmiertnego bytowania człowieka: jej istnienia bądź nieistnienia, wyobrażeń miejsc kary za grzechy i nagrody za prawe życie, obecne są niemal od zawsze w literaturze europejskiej, w tym polskiej. Stały się konstytutywne dla naszego kręgu kulturowego, zwłaszcza pod wpływem założeń filozofii Fryderyka Nietzschego, i powracają z różnym natężeniem w kolejnych fazach współczesności. To niezmiennie kontynuowane metafizyczne opowieści. Zagadnienia te, bez względu na wyznaczenie, które stanowi ich źródło, zdają się tyleż nierozstrzygalne, co żywo inspirujące myśl oraz kreacje artystyczne twórców. Parafrazując słowa Johna A. McClure’a – przekształcenia literackiej narracji o formach zbawienia i pośmiertnego trwania odzwierciedlają istotne zmiany w świadomości społeczeństwa i sposobie ludzkiego bycia w świecie². Zaświaty pojawiają się niejednokrotnie nawet w tych tekstach, które nie oscylują zasadniczo wokół kwestii wiary i istnienia Boga, jednak symboliczne obrazy raju i piekła czy też

1 B. LEŚMIAN: *Dziewczyna*. W: IDEM: *Dzieła wszystkie*. T. 1. *Poezje zebrane*. Oprac. J. TRZNADEL, Warszawa 2010, s. 330.

2 Zob. J. A. MCCLURE: *Półwiary. Literatura postsekalarna w czasach Pynchona i Morrison*. Przeł. T. UMERLE. Kraków 2016, s. 67.

miejsca oczekiwania na odzyskanie jedności ze Stwórcą (*limbus*), pojawiające się od wieków w literaturze, sztuce i naukach różnych religii zinstytucjonalizowanych, są tak nośnym źródłem metafor, iż zdają się funkcjonować we współczesnej kulturze jako inspiracja do przedstawienia także problemów oderwanych od kwestii eschatologicznych, związanych z doczesnym trwaniem. Określenia łączące się z zaświatami silnie zakorzenione w języku, we frazeologii obecne są bowiem niemal we wszystkich sferach ludzkiej działalności. Jak pisze na wstępie swojej książki *Rzymska komedia* Jarosław Mikołajewski:

W pierwszej pieśni *Boskiej komedii* Dante twierdzi, że w połowie życia zgubił się w lesie, bo „prosta droga była zgubiona”. Drogę zastępują mu trzy bestie – lew, ryś i wilczyca – i nie wyszedłby żywy z tego spotkania, gdyby z pomocą nie przyszedł mu ten, który wprowadzi go w zaświaty, czyli Wergiliusz. [...]

Trzydzieści pięć lat, kiedy się zgubił, miał Dante, w podobnym wieku gubimy się i dzisiaj. Czy podobne są przyczyny zagubienia?³

Pytania o przyczyny zagubienia oraz motywacje kreowania współczesnych zaświatów w polskiej poezji od drugiej połowy XX wieku będą jednymi z kluczowych w niniejszej książce. Obrazy krainy zmarłych w poezji współczesnej nie stanowią bowiem jedynie próby wyartykułowania wiary, ale wielokrotnie zmierzają do przedstawienia czy metaforycznego wyrażenia wielu innych problemów codzienności. Istotną funkcją – być może wcale nie uboczną – podejmowania w liryce zagadnień wiążących się z przeszczerzeniami niedostępnymi w doczesnym trwaniu wydaje się stworzenie nowych formuł mówienia o wierze indywidualnej, prywatnej. *Rzymską komedię* przytaczam także dlatego, że nawiązuje do wizji zaświatów Dantego, który jako pierwszy pod obrazem poetyckiej katabazy przekazał czytelnikowi znacznie więcej treści niż jedynie transkrypcje prawd wiary na język poetycki. *Boska komedia* stała

3 J. MIKOŁAJEWSKI: *Rzymska komedia*. Warszawa 2011, s. 15.

się historycznoliterackim katalizatorem dla powstawania wizji zaświatów, wykorzystywania symboli religijnych jako swego rodzaju uniwersalnego języka opisu świata i jego zjawisk.

Jak pisze Jacob Taubes: „Kopernikańska ziemia, nad którą nie rozciąga się już żaden boski nieboskłon, stanowi horyzont, w ramach którego rozgrywa się historia upadku średniowiecznego państwa Bożego, od renesansu i reformacji”⁴. Temat niniejszej monografii wymagał selekcji materiału poetyckiego. Przeprowadzone analizy starałam się porządkować w poszczególnych rozdziałach w taki sposób, aby wśród nazwisk najbardziej znanych (w przypadku poezji powstającej w latach 1945–1989 można wręcz użyć określenia: kanonicznych) znalazła się także twórczość poetów słabiej obecnych w badaniach literackich. Nie zabraknie także poezji najnowszej, powstałej do roku 2016.

Tytułem krótkiego wyjaśnienia odniosę się do dwóch terminów, które pojawiać się będą w poszczególnych rozdziałach, mianowicie „wizji” i „reprezentacji”. Określenie „wizja” stosuję, aby zaznaczyć indywidualność i specyficzną jednorazowość owych zaświatów kreowanych w poezji. Nie mam przy tym absolutnie na myśli mistycyzmu czy jakiegokolwiek formy profetyzmu. Chodzi o zaznaczenie, iż analizie i interpretacji zostaną poddane w książce inspiracje i mechanizmy wpływające na pracę wyobraźni poszczególnych polskich poetów, obrazy kreowane w utworach nie po to, żeby konstituować nową religię, ale wyłącznie po to, aby wyrazić własną duchowość, a niejednokrotnie także skonsolidować własną tożsamość czy osobowość twórczą. Niezwykle często zaświaty stanowić będą jedynie nośny semantycznie, metaforyczny obraz i dotyczyć problemów jak najbardziej ziemskiej egzystencji.

Jeżeli chodzi o „reprezentację”, to rozumiem ją jako próbę „uobecnienia tego, co pozajęzykowe”⁵. Wybrane reprezentacje poetyckich wizji zaświatów to wyselekcjonowane przykłady kreowania

4 J. TAUBES: *Zachodnia eschatologia*. Przeł. A. SERAFIN. Warszawa 2016, s. 151.

5 M. P. MARKOWSKI: *Prolog. Ikony i idole*. W: IDEM: *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*. Gdańsk 1999, s. 11.

obrazów, dla których jedynym wzorcem jest to, co już zapośredniczone. W Biblii, Koranie, pismach teologów czy dziełach literackich w odniesieniu do raju, piekła i czyśćca mamy do czynienia już z plonem pracy ludzkiej wyobraźni. Nie są to „przestrzenie”, choć za pomocą takich mechanizmów próbujemy je opisać. Nie jest to także stan, którego jakikolwiek żyjący człowiek mógłby doświadczyć za pomocą zmysłów. To jedynie koncepcje oparte na fantomach niedostępnych ludzkiemu poznaniu. W przypadku polskiej poezji współczesnej wizje zaświatów skazane są dodatkowo na nieautonomię przedstawienia, ponieważ sprofilowane są zwykle poprzez obrazy głęboko zakorzenione w europejskiej kulturze. Nie zabraknie w nich jednak rozwiązań oryginalnych i niepowtarzalnych. Poezja współczesna dokonuje bowiem ciągłej interpretacji, projekcji, nadpisywania znanych symboli czy obrazów, stwarzając nowe jakości⁶. W rozumieniu pojęcia reprezentacji posiłkuje się książką Michała Pawła Markowskiego *Pragnienie obecności*. Szczególnie ważne dla niniejszej monografii jest zdanie, które pada w eseju otwierającym rozważania: „Nie ma jednak reprezentacji bez pragnienia obecności”⁷. Zaświaty, jakkolwiek obecne w poezji, zdają się odzwierciedlać właśnie pragnienie ich uobecnienia we współczesnym „świecie odczarowanym”⁸.

W stronę współczesnych zaświatów

W wizjach zaświatów obecnych w polskiej poezji, nawet zawężonej na potrzeby badawcze do twórczości wieku XX, można zaobserwować nieprzebrane wręcz bogactwo przeróżnych sposobów słownej kreacji. „Zaświatowa” symbolika, obrazy znane z Biblii, wizje kabalistyczne, reinterpretowane zaświaty literackie (począwszy od

6 Mówiąc w uproszczeniu, wiersze są próbami tekstowych reprezentacji wizji zaświatów projektowanych w wyobraźni poszczególnych twórców.

7 M. P. MARKOWSKI: *Pragnienie obecności...*, s. 21.

8 Terminu „świat odczarowany” używam za Maxem Weberem. Zob. M. WEBER: *Racjonalność, władza, odczarowanie*. Przeł. M. HOŁONA. Poznań 2011.

inspiracji zaczerpniętych z *Boskiej komedii*) to kalejdoskop licznych oryginalnych przedstawień i funkcji, jakie raj, piekło i czyściec⁹ pełnią w dziełach literackich. Sięgając po utwory zaledwie kilku znanych i znaczących w polskiej poezji twórców i przyglądając się zawartym w nich projekcjom przestrzeni pośmiertnego bytowania, można zauważyć, jak ważne jest to zagadnienie w sumarycznym oglądzie rozwoju poezji współczesnej i zmian, jakie w niej zaszły. Obserwacja ta ukazuje także, jak bardzo poezja ta jest niejednorodna i oryginalna w swych nieprzebranych sposobach mówienia o duchowości i w nowatorskim konstruowaniu poetyckiego świata przy jednoczesnym wykorzystywaniu obrazów i symboli zakorzenionych w tradycji. Może to oczywiście wywoływać wrażenie (pozornej) repetycji. Analiza i interpretacja tekstów będzie więc prowadzona w taki sposób, by na drodze porównań i prób syntezy zaobserwować zachodzącą w poezji współczesnej zmianę w sposobie budowania „drugiej przestrzeni”¹⁰.

Niniejsza monografia będzie dotyczyć poezji współczesnej, przy czym należy zaznaczyć, iż między innymi za Zbigniewem Jarośińskim¹¹ czy Jerzym Świąchem¹² jako osobne okresy w rozwoju polskiej literatury traktując dwudziestolecie międzywojenne oraz literaturę drugiej wojny światowej. Choć w rozprawie nie zabraknie odwołań do twórczości początków XX wieku, to podstawowy

9 Pisownia tych określeń w różnych dziełach filozoficznych, teologicznych i socjologicznych czy też literaturoznawczych nie jest ujednolicona. W związku z tym, że w niniejszej książce określenia te zwykle dotyczyć będą nie konkretnego systemu religijnego, a wizji zlaicyzowanych, zapisuję je małą literą, zgodnie z zasadami polskiej ortografii. Zapis taki stosuję za publikacją *Religia*. Encyklopedia PWN. Red. T. GADACZ, B. MILERSKI. T. 1–10. Warszawa 2001–2003.

10 Określenie zostało oczywiście zaczerpnięte z twórczości Czesława Miłosza. Zob. C. MIŁOSZ: *Druga przestrzeń*. Kraków 2002.

11 Z. JAROŚIŃSKI: *Literatura lat 1945–1975*. Warszawa 1996 oraz hasło *Periodyzacja literatury polskiej XX wieku*. W: *Słownik literatury polskiej XX wieku*. Red. A. BRODZKA. Wrocław 1992, s. 777–782.

12 J. ŚWIĄCH: *Literatura polska w latach II wojny światowej*. Warszawa 1997.

materiał badawczy stanowi poezja powstająca po 1945 roku. Takie zawężenie materiału jest podyktowane specyfiką obranej tematyki dotyczącej wiary, kwestii metafizycznych i eschatologicznego horyzontu ewokowanego przez literaturę, ponieważ to właśnie okrucieństwa drugiej wojny światowej, później zaś polskie warunki ustrojowe oraz przemiany cywilizacyjne i obyczajowe drugiej połowy XX wieku¹³ mają ogromny wpływ na przemianę współczesnej duchowości w świecie pozbawionym Boga, w obliczu przenicowanego rozumienia człowieczeństwa i upłynnionych granic, także granic tożsamości¹⁴. Jak pisze Jacek Łukasiewicz w kontekście powojennej poezji Tadeusza Różewicza:

Przedmioty, sytuacje, rozmowy stwarzają chaos. Nie ma porządku, nie ma ładu. Nie może go być w świecie przedstawianym, jeśli go nie ma w przedmiocie tego świata – w poddanym najnowszej historii człowieku. Raj nominalizmu, gdy spojrzeć od strony teorii poznania, raj realistów, czasu realnego i najprostszych form współżycia, jak miłość do starego ojca i wdzięczność dla poświęcającej się teściowej, który to raj stanowił remedium na zachwianie człowieczeństwa dokonane w czasach pogardy – ten raj został utracony¹⁵.

Choć w niniejszej rozprawie analizie zostaną poddane różne sposoby przedstawienia zaświatów – czy też innych światów – w poezji powstającej od drugiej połowy XX wieku, przede wszystkim zaś ich adogmatyzacja i laicyzacja, należy zauważyć, iż proces ten

13 Jak pisze Emmanuel Lévinas, kultura współczesna determinowana jest z jednej strony doświadczeniem Holocaustu, z drugiej – obecną podskórną, ale narastającą groźbą nuklearnej zagłady. Zob. E. LÉVINAS: *Filozoficzne określenie idei kultury*. *Dane etnograficzne*. Przeł. B. SKARGA. „Studia Filozoficzne” 1984, nr 9, s. 27.

14 O tak pojmowanym kryzysie XX wieku i zmianach w systemie moralnym, także pod wpływem wydarzeń wojennych, pisał Józef Wittlin. Zob. J. WITTLIN: *Orfeusz w piekle XX wieku*. Kraków 2000.

15 J. ŁUKASIEWICZ: *Trzy kompromisy Tadeusza Różewicza*. W: IDEM: *Zagłoba w piekle*. Kraków 1965, s. 116.

rozpoczął się w poezji polskiej znacznie wcześniej, a mianowicie w twórczości Bolesława Leśmiana:

Nad brzegami zagęstwionych nicości
Szumi wiara w wiekuiste sitowie.
Nikt już nie dba o swe ciało i kości!
Nikt nikomu nic już odtąd nie powie!¹⁶

Tajemnicze „zaświaty przedstawione”¹⁷ zostały opisane przez Michała Głowińskiego w monografii poświęconej zagadnieniu Leśmianowskich zaświatów jako jedynie odwołujące się do wierzeń religijnych. Nigdy nie przynoszą one prostego przełożenia „prawd” teologicznych na język poetycki, stanowią swego rodzaju katalog możliwych punktów dojścia w życiowej wędrówce¹⁸.

Zagadnienie pośmiertnego trwania odgrywa ważną rolę również w tekstach Brunona Schulza, choć jego ujęcie ma tu odmienny charakter. W dziełach tego autora mamy do czynienia z zapowiedziami nadejścia czasu zbawienia świata, nie zaś z konkretnymi opisami przestrzeni: „W twórczości autora *Sklepów cynamonowych* wyraźnie pojawia się zapowiedź, opisywanego w kabalistycznej doktrynie Izaaka Lurii procesu *tikkun* – sklejenia rozbitych naczyń, zbierania rozsypanych (podczas nieudanego aktu stworzenia) iskier Bożego światła, powrotu wszystkich rzeczy na swoje miejsce”¹⁹. Wpływ rozmyślań o eschatologicznym przeznaczeniu człowieka zawartych w twórczości Leśmiana i Schulza na polskich poetów XX wieku objawia się choćby w sposobach korespondencji z dogmatami. Poezja współczesna nie staje się kolejnym medium zinstytucjonalizowanej religii, a wpisuje się w nurt określany mianem „nowej duchowości”.

16 B. LEŚMIAN: *Za grobem*. W: IDEM: *Dzieła wszystkie...*, s. 332.

17 Określenie zaczerpnięte z książki M. Głowińskiego. Zob. M. GŁOWIŃSKI: *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*. Warszawa 1981.

18 M. GŁOWIŃSKI: *Zaświat przedstawiony...*, s. 296.

19 *Słownik schulzowski*. Oprac. i red. W. BOLECKI, J. JARZĘBSKI, S. ROSIEK. Gdańsk 2006, s. 427.

Poetycki światobraz tekstów nawiązujących do eschatologii stanowi rodzaj ekspresji indywidualnego rozumienia wiary. Wykorzystując elementy dyskursu filozoficznego, poeta poszukuje możliwości wiary i pokładania nadziei w istnieniu dalszego trwania, odnalezienie sensu ziemskiego bytowania człowieka. Dąży do odkrycia tajemnicy bycia bądź choćby pielęgnowania w sobie przekonania, że jest jeszcze jakaś nieodkryta tajemnica, pozaimmanentny wymiar świata, lub stara się owej immanencji nadać nowe znaczenie.

Wśród fundamentalnych przykładów zindywidualizowanej wiary wyrażanej poprzez poetyckie medium nie może oczywiście zabraknąć twórczości Czesława Miłosza, w którego późnych wierszach jest to jeden z tematów kluczowych, szeroko i wielopoziomowo rozpisany także w esejach, autokomentarzach, wywiadach. Poeta wprost zadaje pytanie o kształt zaświatów i na różne sposoby próbuje udzielić na nie odpowiedzi²⁰:

Jak powinno być w niebie wiem, bo tam bywałem.
U jego rzeki. Słyszając jego ptaki.
W jego sezonie: latem, zaraz po wschodzie słońca²¹.

20 Owe projekcje przestrzeni zaświatowych łączą się ze strategią pisarską Miłosza diagnozowaną przez Aleksandra Fiuta już w kontekście wcześniejszej twórczości pisarza: „Powieść Miłosza [*Dolina Issy* – uzupełnienie moje M.P.G.], podobnie jak poprzednie, trafnie wskazuje na pewien charakterystyczny rys dla dziecięcego poznania. Jest nim mianowicie kreacja rzeczywistości zastępczej, lepszej i doskonalszej od prawdziwej, a przy tym – bardziej zrozumiałej, gdyż mieszczącej się w możliwościach umysłowych dziecka” (A. FIUT: *Wygnanie z raju. W: Poznawanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*. Red. J. KWIATKOWSKI. Kraków 1985, s. 321). Oczywiście „druga przestrzeń” nie musi już być dostosowana do możliwości poznawczych dziecka. Uwagę badacza w wizjach zaświatów tej poezji przykuwa przede wszystkim aspekt „kreacji rzeczywistości zastępczej”, w tym przypadku utracone zaświaty zastępowane są przez projekcje raju dostosowane do potrzeb człowieka współczesnego – przystępniejsze i bardziej zrozumiałe.

21 C. MIŁOŚZ: *Jak powinno być w niebie?* W: IDEM: *Wiersze wszystkie*. Kraków 2011, s. 922. Jeżeli nie zostanie odnotowane inaczej, wszystkie cytaty z poezji Miłosza będą pochodzić z tego wydania.

Krzysztof Zajas sytuuje ten utwór w kręgu nawiązań do filozofii świętego Augustyna²². Miłosz czerpie wiedzę z neoplatonskich koncepcji wykorzystywanych w teologii, po czym sam zaprzecza możliwości i potrzebie wyjaśniania pewnych tajemnic, pozostawiając swobodę wierze i wyobraźni²³.

W późnej twórczości Miłosza upływający czas mobilizuje nas do odkrywania tajemnic, do działania. Poeta unaocznia jego ambiwalentną naturę. Czas postrzega Miłosz zarówno jako sprzymierzeńca w odkrywaniu tajemnic wszechświata, poszukiwaniu sensu, jak i jako wroga – jest on bowiem bezlitosny i krzyżuje ludzkie plany swym nieubłaganyim biegiem. W słowach podmiotu wiersza *Jak powinno być w niebie? tempus* zdaje się jednak posiadać siłę, której brakowałoby człowiekowi z wiersza w bezczasie. Zapewne chodzi o specyficzny, mobilizujący lęk, bez którego zaginęłaby tak istotna ciekawość świata i aktywność w walce z biegiem wskazówek zegara²⁴. Poszukiwanie zaświatów i pokonywanie lęku wywołanego groźbą nicości, podobne do prób zapisanych w poezji Miłosza, stanowią swoisty interpretacyjny punkt wyjścia dla analiz przeprowadzonych w kolejnych rozdziałach.

Niniejsza książka koncentruje się na laickich wizjach zaświatów w poezji powstającej głównie po roku 1956. Warto prześledzić, jakie procesy i zmiany doprowadziły do laickiego wymiaru poetyckiej „drugiej przestrzeni”. Dwa aspekty nawiązywania do sfery *sacrum* – poezja religijna²⁵ oraz twórczość jedynie wykorzystująca symbole

22 K. ZAJAS: *Miłosz i filozofia*. Kraków 1997, s. 130–131.

23 Ibidem, s. 131.

24 O takim pozytywnym aspekcie czasu, „nikłych uśmiechach czasu”, pisze w swojej książce Danuta Opacka-Walasek. Zob. D. OPACKA-WALASEK: *Chwile i eony. Obrazy czasu w polskiej poezji drugiej połowy XX wieku*. Katowice 2005, s. 220–223. Badaczka analizuje to zjawisko na przykładzie poezji Zbigniewa Herberta, ale można z łatwością dostrzec analogię w tym względzie pomiędzy pozytywnymi aspektami czasu w poezji Herberta a przywołanym wierszem Miłosza.

25 Oczywiście określenie poezja religijna jest pojęciem niezwykle płynnym, nie powstała nigdy właściwa, pełna definicja tego zjawiska. Jak pisze Maria

religijne, dokonująca ich swoistej neosemantyzacji lub poezja „religii sprywatyzowanej”²⁶ – rozwijały się zawsze obok siebie, jednak po zakończeniu drugiej wojny światowej zdają się coraz wyraźniej oddzielać. Można wskazać dwie główne przyczyny owego, coraz silniejszego, zróżnicowania: przemiana światopoglądowa widoczna w literaturze po roku 1945, związana z okrucieństwami wyrządzanymi innym przez człowieka stworzonego na podobieństwo Boga oraz – w przypadku poezji polskiej – przymusowa sekularyzacja związana z ustrojem²⁷. Erozja metafizycznych wizji i głoszonego przez wieki ładu ma swoje źródło także w rozwoju cywilizacyjnym, który właśnie w drugiej połowie XX wieku nabrał zawrotnego

Jasińska-Wojtkowska, za każdym razem wobec nowego materiału badawczego literaturoznawca zmuszony jest na nowo zdefiniować poezję religijną. Zob. M. JASIŃSKA-WOJTKOWSKA: *Uwagi o poezji religijnej*. „Zeszyty Naukowe KUL” 1994, nr 3–4, s. 119. Dlatego też mowa o aspektach, nie zaś nurtach czy orientacjach. Zob. M. JASIŃSKA-WOJTKOWSKA, J. ŚWIĘCH: *Słowo wstępne*. W: *Religijne aspekty literatury polskiej XX wieku*. Red. M. JASIŃSKA-WOJTKOWSKA, J. ŚWIĘCH. Lublin 1997, s. 5.

- 26 Przytaczam to określenie za Thomasem Luckmannem, choć w niniejszej pracy częściej korzystać będę z określenia „religia uprywatniona”, w związku z silnym powiązaniem określenia autorstwa Luckmanna z dyskursem ekonomicznym, z którym oczywiście kwestie religii i współczesnych wizji zaświatów łączą się wyraźnie choćby w poezji Aleksandra Wata, nie jest to jednak przedmiotem tej monografii. Zob. T. LUCKMANN: *Niewidzialna religia. Problem religii w nowoczesnym społeczeństwie*. Przeł. L. BŁUSZCZ. Kraków 2011.
- 27 Należy pamiętać o właściwym rozumieniu tego zjawiska, zwłaszcza w przypadku polskiej kultury. Jak pisze Agata Bielik-Robson: „Nie chodzi tu bowiem o całkowite usunięcie horyzontu religijnego (jak zwykle, choć błędnie, pojmujemy słowo «sekularyzacja»), lecz jedynie o zmianę akcentu w łonie samego wzorca teologicznego: o przesunięcie uwagi z Boga, oślepiającego źródła światła, na świat stworzony...”. Przymusowa sekularyzacja przeprowadzona w Polsce odbywała się na podobnych zasadach – wykorzystywano język religii i symbole religijne, poddając je procesom neosemantyzacji. Trzeba przy tym zaznaczyć, iż proces ten, jak pisze Bielik-Robson, ma także skutki pozytywne, przyczynił się do wydobycia „światła” życia doczesnego, wpłynął na rozwój współczesnej literatury. Zob. A. BIELIK-ROBSON: *Cienie pod czerwoną skalą. Eseje o literaturze*. Gdańsk 2016, s. 7.

wręcz tempa. Odkrycia naukowe dotyczące choćby budowy wszechświata, nowe sposoby rozumienia pojęcia „przestrzeni” zmieniają kategorycznie widzenie świata, w którym już nie można wskazać prostego, utwierdzanego przez wieki w tradycji, sztuce i teologii podziału na niebo nad ziemią i piekło w jej głębi. Przede wszystkim zaś wszystkie te przemiany stanowią wynik wcześniejszego, modernistycznego zachwiania wiary w transcendentálny porządek wszechświata²⁸. O zjawisku tym pisze między innymi Jerzy Jarzębski w szkicu poświęconym obecności Boga w twórczości Schulza, Gombrowicza i Lema:

Omawiani przeze mnie pisarze dają nam pewne pojęcie o skutkach modernistycznej „śmierci Boga” w literaturze. Opuszczenie religii i kościoła odbywa się w nich dość gładko i nie prowadzi do męczących dramatów sumienia. Natomiast metafizyka jako wiecznie żywy problem nie pozwala się z ich wizji świata usunąć, mobilizując umysł do ryzykownych nieraz dociekań i rodząc niezwykle czasem koncepty²⁹.

Ową zmianę w postrzeganiu świata i możliwości istnienia zaświatów widać zarówno w twórczości kontynuowanej po wojnie, na przykład u Leopolda Staffa³⁰, Aleksandra Wata³¹, jak i w poezji

28 Pisze o tym właśnie Miłosz zarówno w *Ogrodzie nauk*, jak i w *Ziemi Ulro*. Odniesień do tych przemian nie zabraknie także w poezji Ryszarda Krynickiego czy w książkach poświęconych między innymi wpływowi zmian cywilizacyjnych na metafizykę. Zob. Z. DANIELEWICZ: *Niebo. Historia przyszłości*. Warszawa 2005; A. MCGRATH: *Historia nieba*. Przeł. J. BIELAS. Kraków 2009.

29 J. JARZĘBSKI: *Bóg ateistów: Schulz, Gombrowicz, Lem*. W: *Religijne aspekty literatury...*, s. 198.

30 Ową zmianę uoacza Joanna Dembińska-Pawelec, analizując dwa wiersze Staffa: powstały na początku kariery pisarza tekst *Ja – wysniony* oraz *Kręgi* opublikowane w ostatnim tomie wydanym za życia poety. Zob. J. DEMBIŃSKA-PAWELEC: *Arabeska. Szkice o poezji*. Katowice 2013, s. 109–128.

31 Zob. T. ŻUKOWSKI: *Obrazy Chrystusa w twórczości Aleksandra Wata i Tadeusza Różewicza*. Warszawa 2014.

twórców wstępujących wówczas na poetycką scenę, takich jak Tadeusz Różewicz³²:

Okaleczony nie widziałem
ani nieba ani róży
[...]
Nie wierzę w przemianę wody w wino
nie wierzę w grzechów odpuszczenie
nie wierzę w ciała zmartwychwstanie³³.

Okaleczony bohater liryczny poezji Różewicza nieraz zadaje pytania o istnienie Boga i możliwość zbawienia, odnalezienia sensu: „Nie znajduje Boga. Mimo że zakłada konieczność Boga – Boga nie ma, a jeśli jest, to milczy, i – doprawdy – nie wiadomo, czy człowiek ma szansę istnieć jako «całość samoistna», czy też – by istnieć – musi być częścią «sensu całości»”³⁴. Zachwianie wiary w Boga i człowieczeństwo, tak widoczne w poezji Różewicza, znajduje swoje odzwierciedlenie także w kwestiach nadziei na możliwość zbawienia i istnienie „innego świata”³⁵. Poezja ta jednak wciąż czerpie z zasobu skojarzeń z przestrzeniami pośmiertnego bytowania, wciąż próbuje je odnaleźć³⁶.

32 Ów nowy wygląd świata, z jakim przychodzi się zmierzyć poetom po drugiej wojnie światowej, trafnie zdiagnozował Marian Kisiel, używając w kontekście twórczości Różewicza określenia „poeta punktu zero”. Oczywiście dotyczy to nie tylko wiary czy moralności, chodzi także o sam akt pisarskiej kreacji, która musi się zmagać z ogromnymi przewartościowaniami, wyzwaniem i niebezpieczeństwami. Zob. M. KISIEL: *Poeta „punktu zero”. Tadeusz Różewicz wobec „cezury oświęcimskiej”*. W: IDEM: *Pamięć, biografia, słowo. Szkice o poetach dwóch generacji*. Katowice 2000, s. 49–61.

33 T. RÓŻEWICZ: *Lament*. W: IDEM: *Niepokój*. Kraków 1988, s. 10.

34 P. ŚLIWIŃSKI: *Przygody z wolnością. Uwagi o poezji współczesnej*. Kraków 2002, s. 80.

35 Tu oczywiście w znaczeniu przestrzeni pośmiertnego bytowania.

36 Jeżeli chodzi o poezję Różewicza, badacze niejednokrotnie zaznaczali, iż twórczość ta jest ciągłym poszukiwaniem i zadawaniem pytań, nawet pytań

Potencjał konotacji, jaki wywoływać może choćby warstwa lek-sykalna związana z zaświatami, ukazują także pojedyncze wiersze Wisławy Szymborskiej, na przykład utwór *Niebo*:

Od tego trzeba było zacząć: niebo.
Okno bez parapetu, bez futryn, bez szyb.
Otwór i nic poza nim,
Ale otwarty szeroko³⁷.

Cytowany utwór w prostych słowach kryje niezwykle poten-cjał semantyczny. Może mówić o nieograniczoności wyobraźni, o opuszczaniu domu i eksplorowaniu przestrzeni nieoswojonej; zawiera także gry językowe, które pokazują, jak niegodne zaufania są pierwsze skojarzenia. „Bycie” w niebie – bliższe niż mogłoby się początkowo zdawać – powinno, tak jak w związku frazeologicz-nym, oznaczać nieustające szczęście i beztroskę. Podmiot wiersza szybko jednak dezaktualizuje utarte znaczenie. Otoczony niebem, jego możliwościami, otwartością, wielkością, jest przytłoczony tym ogromem i niewiadomą nieokreślonością owej nie-przestrzeni³⁸.

dla człowieka współczesnego niewygodnych. Zob. M. DZIEN: *Człowiek w per-spektywie eschatologicznej w poezji Czesława Miłosza i Tadeusza Różewicza. Studium analityczno-interpretacyjne*. T. 2. Bielsko-Biała 2010; M. JANUSZ-KIEWICZ: *Horyzonty nihilizmu. Gombrowicz, Borowski, Różewicz*. Poznań 2009. Tadeusz Kijonka pisze: „Niepokój, jako forma obecności i świadectwo odpowiedzialności nie tylko moralnej. Właśnie tytułem jego najgłośniejszego zbioru wierszy (z lat 1945–1946), którym wkroczył przebojem do literatury, można by określić całą twórczość Różewicza [...]. Aby dać świadectwo temu, co wymierne [...]; ale i temu, co nieodgadnione, metafizyczne, skoro poezja to także wieczność, jeśli poeta jest meteorem wszechświata” (T. KIJONKA: *Zawsze niepokój (otwarcie konferencji)*. W: *Świat integralny. Pół wieku twórczości Tadeusza Różewicza*. Materiały konferencji literackiej z 14 listopada 1994. Red. M. KISIEL. Katowice 1994, s. 11).

37 W. SZYMBORSKA: *Niebo*. W: EADEM: *Zmysł udziału. Wybór wierszy*. Kraków 2008, s. 37.

38 Stosuję taki zapis, ponieważ w wierszu Szymborskiej niebo nie odnosi się jedynie do przestworzy, ale także do raju, owego nie-miejsca, które aby ułatwić

Sposób przedstawienia nieba za pomocą porównań do tego, co znane lub pozornie znane, staje się w wierszu Szymborskiej próbą „pochwycenia zjawiska w niepewności urzeczywistnienia”³⁹. Niebo w wierszu Szymborskiej to tylko jego potencjalna możliwość, namacalność jego cząstek w rzeczywistości. To niebiański potencjał, który nie ma nic wspólnego z wyobrażeniami krainy wszelkiej szczęśliwości, a jest raczej dopełnieniem całości życia, z wszelkimi jego pozytywnymi i negatywnymi stronami, z jego zachwyta i rozpaczą.

(Post)modernistyczna zmiana w postrzeganiu Boga, o której pisze Jarzębski, w sposób oczywisty wpływa na transformację sposobu kreowania wizji zaświatów – piekło przeniosło się na ziemię, niebo zdało się na nią spaść i porozbijać na kawałki, metafizyczna symbolika ulega przeformułowaniu – rozważania na ten temat nabierają wyraźnej intensywności w poezji przedstawicieli pokolenia ’56. Jak pisze Piotr Śliwiński o poezji Zbigniewa Herberta:

Kosmiczna architektura rozleciała się, jak wszystko, co było dziełem symbolicznej działalności człowieka. Poezja na rumowisku gmachu chrześcijańskiej kultury może sobie znaleźć miejsce jedynie z największym trudem i niezbyt eksponowane⁴⁰.

Religia w klasycznym, zinstytucjonalizowanym znaczeniu nie stanowi głównego tematu twórczości poetów debiutujących po roku 1956, co w głównej mierze związane jest z sytuacją polityczną w Polsce, ale nie wynika jedynie z ustrojowych restrykcji. To

rzecz ludzkiej wyobraźni, opisujemy właśnie za pomocą słownika stosowanego do opisu przestrzeni znanych ludzkości i poddających się poznaniu zmysłowemu. Pojęcie nie-miejsca zostało zaczerpnięte z eseju Marca Augé. Zob. M. AUGÉ: *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*. Przeł. R. CHYMKOWSKI. Warszawa 2011, s. 51–79.

39 M. DE CERTEAU: *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*. Przeł. K. THIEL-JAŃCZUK. Kraków 2008, s. 117.

40 P. ŚLIWIŃSKI: *Przygody z wolnością...*, s. 66.

w dalszym ciągu wpływ rozliczeń z rzeczywistością powojenną, a także z jeszcze jednym ważnym problemem sztuki XX wieku, mianowicie „przewartościowaniem materii”, a co za tym idzie, przewartościowaniem rzeczywistości.

Inwencja, która miałaby się całkowicie mieścić w domniemanych głębinach Ducha i nie mieć nic wspólnego z wyzwaniem fizycznej i konkretnej rzeczywistości, jest bladym fantazmatem. Piękno, prawda, inwencja, kreacja nie stanowią jedynie części jakiejś anielskiej duchowości, ale mają także do czynienia ze światem rzeczy, których można dotknąć, które wydzielają zapach, przy upadku robią hałas, za sprawą prawa grawitacji ciążą ku dołowi i poddane są zużyciu i przemianom, upadkowi oraz rozwojowi⁴¹.

Przestrzeń pośmiertnego bytowania nie została wyrugowana z ram poetyckiej wyobraźni twórców drugiej połowy XX wieku, wyraźnie jednak zmienia położenie „geograficzne”. „Ziemskość” zaświatów jest w poezji współczesnej częstym poetyckim zabiegiem. Ich wizje opierane są na tym, co znane człowiekowi, ocalają to, co dla niego najcenniejsze, z czym nie chce rozstawać się po śmierci. Skutkuje to elementami negacji charakterystycznymi dla teologii apofatycznej. Współczesne zaświaty to swoista kontestacja tego, co sakralne, ale i tego, co empiryczne, przestrzeń (zaświaty však przedstawiane są poniekąd przy użyciu aparatu określeń analogicznego do tego, za pomocą którego opisujemy topografię) mityczna i realna zarazem⁴². To jedna z odsłon zaświatów określanych w tej rozprawie mianem laickich⁴³, odmiennych od wyobrażeń

41 U. ECO: *Historia piękna*. Przeł. A. KUCIAK. Poznań 2012, s. 402.

42 M. FOUCAULT: *Inne przestrzenie*. Przeł. A. REJNIAK-MAJEWSKA. „Teksty Drugie” 2005, nr 6, s. 121.

43 Wizja „raju na ziemi”, częściej zaś ziemskiego piekła, nie ma nic wspólnego z odnalezieniem upragnionego rajskiego ogrodu, który według legend i interpretatorów Biblii znajdował się na ziemi. Kiedy mówię o ziemskości zaświatów w odniesieniu do poezji współczesnej, mam na myśli sposób kreowania tej

religijnych (chrześcijańskich, judaistycznych czy mitycznych, bo głównie te wierzenia kształtują wyobraźnię europejskiego kręgu kulturowego), w których osiągnięcie jedności z Bogiem, światłość, raj, nagroda za godne życie czy też kara za grzechy, potępienie łączą się zawsze z utratą tego, co otaczało człowieka w doczesnym życiu oraz tego, co stanowi o jego człowieczeństwie. Owo oddzielenie często prowadzi do prób przeciwstawienia się takiej wizji eschatologicznego przeznaczenia człowieka i staje się źródłem kreacji nowych odsłon „drugiej przestrzeni”. Jednak wizja zaświatów podobnych „ziemi” nie zawsze nosi znamiona cudowności, życie nie ma bowiem nic wspólnego z wiecznym szczęściem:

czy Pan Cogito
nie tłumaczył
cierpliwie
że nie należało
podpisywać traktatu
ze złoczyńcą

ani oczekiwać
że dobre intencje
prowokują nieodmiennie
korzystne skutki⁴⁴

Zaświaty Pana Cogito roztaczają przed odbiorcą trudny do zaakceptowania obraz pozbawiony cudowności. Kimkolwiek jest ów „złoczyńca”, nie należało poddawać się magii obietnic, jakie

przestrzeni, przyswajania przez tekst poetycki elementów teorii apokatastazy, a przede wszystkim unaocznienia zachwiania wiary człowieka w możliwość spełnienia eschatologicznej nadziei.

44 Z. HERBERT: *Zaświaty Pana Cogito*. W: IDEM: *Wiersze zebrane*. Kraków 2008, s. 696.

składał⁴⁵. Wprawdzie wydawałoby się, iż powtórzenie ziemskiego wzorca, odzyskanie po śmierci wszystkiego, z czym człowiek związał się za życia, powinno napawać go radością, nie taka jest jednak wymowa wiersza Herberta: „to co tamten świat/ tutaj/ więc nie wszystko/ idzie dobrze”. Interpretując teksty Herberta, należy pamiętać o cechach charakterystycznych jego poetyckiego mówienia o świecie. Zwraca na to uwagę Danuta Opacka-Walasek, pisząc, iż jest to: „spojrzenie na życie po śmierci przez pryzmat wydziedziczenia w wiek XX, z całą konsekwencją aparatu terroru, przymusu i inwigilacji, kiedy utopia okazuje się kolejnym piekłem”⁴⁶. Tekst *Zaświaty Pana Cogito* przywołuje obraz właśnie takich zaświatów – odzwierciedlających świat, ale nie w jego wspaniałości, a w jego okrucieństwie, w wersji, w której „nie wszystko idzie dobrze”. Obraz ten obfituje bowiem w piekielne nawiązania – podpisywanie traktatu, przed którym przestrzega Pan Cogito, to nic innego, jak zaprzędawanie duszy, a dobre intencje wbrew oczekiwaniom nie przynoszące korzystnych skutków, to dobre chęci, którymi wybrukowane jest piekło. Nie byłoby to może aż tak niepokojące, gdyby nie fakt, iż w tytule nie ma mowy o jednej z wielu możliwości dostępnych po śmierci. Nie jest to wizja piekła, a zaświatów w ogóle, jak gdyby inne sfery pośmiertnego bytowania nie istniały, jak gdyby ta infernalna przestrzeń była jedynym, na co może mieć nadzieję współczesny człowiek – mieszkaniec zepsutego świata, który niczym nie różni się od piekła, skazany po śmierci na zaświat stanowiący odbicie świata ludzkiej rzeczywistości, w której „nie wszystko idzie dobrze”.

45 Wizje zaświatów w poezji Herberta, ale także inne motywy związane z metafizyką zostały przeanalizowane w monografii poświęconej motywom eschatologicznym w twórczości poety. Zob. M. DZIEN: *Motywy eschatologiczne w poezji Zbigniewa Herberta. Studium analityczno-interpretacyjne*. T. 1 i 2. Bielsko-Biała 2014 (uwagi o wierszu *Zaświaty Pana Cogito* pojawiają się na stronach 104–105 w tomie 2).

46 D. OPACKA-WALASEK: *Chwile i eony...*, s. 149.

Ów materialny, ziemski aspekt zaświatów jeszcze wyraźniej widoczny jest w poezji Mirona Białoszewskiego, w której badacze dostrzegli liczne przejawy kreowania prywatnej metafizyki: „W świecie Białoszewskiego panuje zasada *omnia ubique*, «wszystko jest wszystkim», «świat można zjeść w każdym miejscu» [...]. Dlatego też w każdym momencie można otworzyć się na świat, odnaleźć wewnętrżność rzeczy, «dobry styk z wiecznością»⁴⁷. Nie można jednak zapominać o innym rysie poezji Białoszewskiego, a mianowicie jej swoistej konkretności – tym aspekcie, który wskazał między innymi Jarosław Fażan, unaoczniając relację między sposobami poznania w tekście literackim a w świecie rzeczywistym⁴⁸. Uwewnętrznieniu u Białoszewskiego podlega tylko to, czego można dotknąć i co da się obserwować z niewielkiego dystansu, dopiero wówczas owo zjawisko może stać się opisywalnym doświadczeniem podmiotu⁴⁹.

Kolejnym wyraźnym przeobrażeniem ulegają poetyckie wizje zaświatów w twórczości pisarzy debiutujących między rokiem 1968 a 1989. Kreacje przestrzeni pośmiertnego trwania można tu interpretować nie tylko w kontekście rozliczeń politycznych z ówczesną władzą. W tej twórczości zwraca uwagę coraz wyraźniejszy i odważniej unaoczniany aspekt uprzywatnienia sfery religijnej, poszukiwania odpowiedniej formy wyrazu dla indywidualnej duchowości, kreowania własnego sposobu rozumienia Absolutu i możliwości zbawienia. Jednak jak słusznie zauważa Joanna Dembińska-Pawelec, w nawiązaniach do symboli związanych z eschatologią w poezji przedstawicieli pokolenia '68 dominują motywy infernalne⁵⁰.

47 A. SOBOLEWSKA: *Maksymalnie udana egzystencja*. Warszawa 1997, s. 59.

48 Ciekawie o owych „ośnieniach rzeczywistością i materią” pisał Marian Stala. Zob. M. STALA: *Czy Białoszewski jest poetą metafizycznym? W: Pisanie Białoszewskiego. Szkice*. Red. M. GŁOWIŃSKI, Z. ŁAPIŃSKI. Warszawa 1993, s. 96–101.

49 J. FAŻAN: *Ale Ja nie Bóg. Kontemplacja i teatr w dziele Białoszewskiego*. Kraków 1998, s. 115.

50 J. DEMBIŃSKA-PAWELEC: *Arabeska...*, s. 157–176.

Przechowywać w chłodnym miejscu,
w centrum umiarkowanych stref;
upał zbytnio by w nas streścił
płynnie rozgadana krew.

Ognista kula w niebie,
kulisty ogień pod ziemią
nasz strach skulony dzielą
równo pomiędzy siebie⁵¹.

Kiedy w wierszu Stanisława Barańczaka pojawia się niebo, nie jest ono miejscem bezpiecznym, lecz przestrzenią przepelnioną ogniem (ognista kula może stanowić także metaforę gniewnego, starotestamentowego Boga). Porządek i hierarchia ewidentnie zostały zaburzone. Dembińska-Pawelec pisze wręcz o erozji poukładanej dantejskiej przestrzeni⁵². Podmiot tych tekstów zmuszony jest do odnalezienia nowego źródła nadziei („wypośrodkować trzeba/ możliwie bezpieczne lokum”⁵³) lub skazany na spoglądanie w oczy nicości⁵⁴.

Wśród poetów pokolenia '68 z przestrzenią zaświatów przenikającą w sfery ludzkiej codzienności zmagają się także Ryszard Krynicki i Adam Zagajewski. Z asortymentu określeń i obrazów związanych z wyobrażeniami piekielnej kary korzysta również Ewa Lipska, zwłaszcza w opisach sal szpitalnych i cierpień osób zmagających się z chorobą, miejsc odosobnienia, szpitali psychiatrycznych⁵⁵.

51 S. BARAŃCZAK: *Przechowywać w chłodnym miejscu*. W: IDEM: *Wiersze zebrane*. Kraków 2007, s. 70. Jeżeli nie zostanie odnotowane inaczej, wszystkie cytaty z tekstów Stanisława Barańczaka będą pochodzić z tego wydania.

52 J. DEMBIŃSKA-PAWELEC: *Arabeska...*, s. 173.

53 S. BARAŃCZAK: *Przechowywać w chłodnym miejscu...*, s. 70.

54 Tak dzieje się na przykład w poezji Ryszarda Krynickiego, którego poetyckim zmaganiom z nicością poświęcony zostanie osobny rozdział niniejszej książki.

55 Zob. G. OLSZAŃSKI: *Śmierć udomowiona. Szkice o wyobraźni poetyckiej Ewy Lipskiej*. Katowice 2006, s. 121–129.

Wbrew ogólnemu przekonaniu wizje zaświatów i problematyka możliwości pokładania nadziei w wierze na eschatologiczny ciąg dalszy to nie tylko domena „starych poetów” (późne wiersze Leopolda Staffa, Czesława Miłosza, Tadeusza Różewicza), wynikające z potrzeby i chęci dokonania pewnych rozliczeń i podsumowań⁵⁶. Problem ten pojawia się także w poezji twórców debiutujących po 1989 roku, choć kreacje (za)światów przyjmują wówczas nowatorskie formy, często wysoce zindywidualizowane, zlaicyzowane, przedestylowane przez rozmaite narzędzia sekularyzacji i odpowiadające na nowe wyzwania, z którymi mierzy się ponowoczesny człowiek. Jak pisze Piotr Śliwiński, wskazując aporie wolności polskiej poezji powstającej po roku 1989 (na przykładzie twórców z kręgu „bruLionu”), w twórczości tej, w obawie przed utratą wolności, zerwano z wszelkimi instytucjami symbolicznymi⁵⁷. Zatem w pewnym stopniu także z naukami Kościoła, religiami i systemami teologicznymi. Warto jednak prześledzić obecność i sposoby funkcjonowania obrazów zaświatów w poezji powstającej po roku 1989. Pierwszym problemem, jakiemu należy stawić czoła w przypadku twórczości tego okresu, jest oczywiście wybór badanego materiału. Jak pisze Marian Kisiel, w tej poezji nie można opierać się już na subiektywnym pojęciu kanonu – ograniczającym, ale także ułtwiąjącym literaturoznawczą syntezę:

Zgody, naturalnie, tu być nie może, bo kanon nie jest czymś stałym i niezmiennym, lecz bywa uzależniony od wielu rzeczy i uwarunkowany wieloma ograniczeniami, w tym barierą poznania. Dawniej, kiedy sito selekcji miało charakter nie tylko artystyczny, lecz także polityczny, łatwiej było przystać na miraż/fantom kanonu [...]. Dzisiaj, kiedy zniknęły bariery dla dyskusji otwartych, nie jest lepiej;

56 Zob. A. LEGEŻYŃSKA: *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*. Poznań 1999.

57 P. ŚLIWIŃSKI: *Przygody z wolnością...*, s. 28.

może nawet jest trudniej. [...] Dziś wiemy, że nie ma jednego kanonu, ale że są jego rozmaite warianty⁵⁸.

Trzeba więc brać pod uwagę twórczość przedstawicieli kilku pokoleń, wywodzących się z różnych ośrodków, rozwijających się w odmiennych warunkach politycznych i społecznych. Mówienie o pewnych przeważających tendencjach w poezji tego okresu zbliżającej się do kwestii eschatologicznych wymaga przyjrzenia się licznym poetyckim reprezentacjom. Ich odmienność wynikać będzie z wielu czynników zewnętrznych. Nie można też zapominać, iż polska poezja po roku 1989 to nie tylko twórczość pisarzy wówczas debiutujących. Wyraźnie zaznacza to Marian Stala:

Najbardziej widocznym wydarzeniem w poezji lat 1989–2015 było odchodzenie kilkorga wielkich poetów: Zbigniewa Herberta, Czesława Miłosza, Wisławy Szymborskiej i Tadeusza Różewicza. W tym odchodzeniu najistotniejsza była niezwykła, bardzo późna aktywność owych poetów, z trudem poddająca się oswojonemu językom interpretacyjnym. [...] Wreszcie: ważne było i to, iż Starym Poetom udało się zachować dawną, szczególną pozycję, iż nie dotknęła ich wspomniana poprzednio marginalizacja wysokiej kultury⁵⁹.

Mamy więc do czynienia z twórcami zmagającymi się z problemami współczesności w zróżnicowany sposób, dokonującymi oglądu otaczającej ich rzeczywistości z zupełnie nieprzystających do siebie perspektyw. Mimo to poezja tego okresu układa się w swoistą całość⁶⁰. Choć dokonanie syntezy jest zadaniem utrudnionym, nie jest jednak niemożliwe.

58 M. KISIEL: *Po roku 1989. Jak możliwa jest synteza literatury polskiej*. W: IDEM: *Critica varia*. Katowice 2013, s. 58–59.

59 M. STALA: *O porządkowaniu poezji polskiej po roku 1989. Jedenaście uwag zmęczonego krytyka*. „Dekada Krakowska” 2015, nr 6, s. 7–8.

60 M. KISIEL: *Po roku 1989. Jak możliwa jest synteza literatury polskiej*. W: IDEM: *Critica varia...*, s. 63.

Poeci polscy obecni na literackiej scenie w latach dziewięćdziesiątych XX wieku i w pierwszej dekadzie wieku XXI, posądzeni są nieraz o nihilizm i uporczywe zanurzanie się w konkrety, postrzegani jako twórcy ametafizyczni. Pojedyncze interpretacje – na przykład utworów Wisławy Szymborskiej, Urszuli Koziół, Ryszarda Krynickiego czy też przedstawicieli pokolenia „bruLionu”: Marcina Barana, Marcina Świetlickiego czy Artura Szlosarka – udowadniają jednak, że pomimo zakorzenienia w doczesności, uprywatnienia i antyuniwersalizacji poetyckiego przekazu formułują oni niejednokrotnie właśnie nowe dyskursy duchowości. Jednocześnie jej status jest całkowicie odmienny niż ten klasycznie usankcjonowany. Strywializowane i nadużywane symbole zastąpione zostały przez nowy poetycki światoo obraz czy wręcz światoodczucie. Silne osadzenie w codzienności nie wyklucza jednak rysu metafizycznego, czego o wiele wcześniej dowiodła twórczość Mirona Białoszewskiego⁶¹.

Aby stwierdzić, że „druga przestrzeń” nie została unicestwiona w „odczarowanym świecie” ponowoczesności, wystarczy przyjrzeć się utworom Dariusza Suski, w których świat doczesny i pozagrobowy stapiają się ze sobą:

Malarz, który ma ręce jak skrzydła anioła,
powiedział mi na ucho: wokoło tu rządzi diabeł.

61 Tak twórczość Białoszewskiego podsumował Michał Głowiński: „Białoszewski był pisarzem, który od pewnego momentu nie wychodził poza swoją codzienność, poza prozę życia, której nie warto opisywać. Szanujący się pisarz powinien to w geście pogardy odrzucać. Ale na tym polega paradoks Białoszewskiego – u niego ta codzienność, nie przestając być codziennością, jest zarazem czymś więcej. On w tej codzienności rozgrywa życie. Nie bałbym się mówić o nim jako o poecie metafizycznym, który nie porusza bezpośrednio wielkich tematów, nie snuje medytacji o Bogu, nie zastanawia się bezpośrednio nad sensem egzystencji. Mówi o banalności życia. I w tym właśnie ujawnia się sytuacja człowieka, poznanie, cierpienie, przeżywanie świata” (*Niezwykłe zwykłe. Z Michałem Głowińskim rozmawia Janusz Majcherek*. „Teatr” 1993, nr 5, s. 6).

I wewnątrz nas, i na zewnątrz. Tak trudno jest się nie zgodzić,
choć w jego łagodnym głosie nie było po diable śladu.
Kiedy mówił, nie zmyślam, kelnerce strzelił kieliszek.
I sam pan widzi, znać daje. Tak trudno jest się nie zgodzić.
Potem wyszliśmy z kawiarni. Odleciał do swoich ikon,
lecz przedtem wbił mi do głowy ogrom tej katastrofy⁶².

Podział na ziemię i zaświaty, na niebo i piekło przestaje być istotny – najważniejszy jest fakt wiary w istnienie innej, niepoznanej sfery i przekonanie o tym, iż śmierć stanowi jedynie etap, nie kończy wszystkiego, nie odbiera sensu bycia. Tekst Suski implikuje ważne pytanie: nie o to, jak wyeliminować rządy diabła, ale o to, co stanowi źródło katastrofy. Mogłoby się wydawać, że wywołuje ją upadek dawnego moralnego ładu, postępująca dominacja nicości w każdej sferze życia. Warto jednak zwrócić uwagę na unaoczniane w wierszach odwrócenie porządku. Piekło nie jest już tylko pozornie odległą, nienamacalną groźbą – przeniesione kilka pięter wyżej. W utworze Suski inferno usytuowane jest na ziemi, nie stanowi jedynie zapowiedzi kary, stało się realnym złem.

Przedstawiane w różnych tekstach kultury XX i XXI wieku piekło przybiera zupełnie inny wygląd niż to z klasycznych kazań pedagogiki kościelnej czy to znane z mitycznych obrazów podziemia. Choć polscy poeci nie przestają czerpać inspiracji z tych dwóch źródeł (wprawdzie zdaje się, że niezbyt często są to nawiązania świadome, a raczej wynikające z lekturowego zaplecza i wyrastania w europejskim kręgu kulturowym), zaświaty w poezji współczesnej uległy zdecydowanej metamorfozie (bądź istnienie sfery pośmiertnego bytowania zostało całkowicie zanegowane)⁶³.

62 D. SUSKA: *Myślę, że kiedy krzyczysz, wygrzebujesz ich z liści*. W: IDEM: *Czysta ziemia. 1998–2008*. Wrocław 2008.

63 „Męczarnie agonii i rozkład zmarłego ciała stanowią okup za grzech. Skoro już człowiek pogodził się z tą karą, bowiem tylko zgon otwiera drogę do wiecznej szczęśliwości, można go jedynie pragnąć. Jeżeli jednak pcha grzesznika w rozwartą paszczę piekła, jest to nieszczyćcie znacznie gorsze niż sam koniec,

Podane w wątpliwość możliwości ucieczki przed nicością nie skutkują jednak całkowitym porzuceniem przez poetów tematu zaświatów, kontaktu z inną przestrzenią czy też poszukiwania nie-obecnego Boga. Elementy te pojawiają się wielokrotnie w poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego⁶⁴:

daj mi słowa abym kres
nazwał umiejętnie kresem
i w nim tańczył (żeby
z radością zatoczył koła

które będą kołami nicości
i moimi kresami) i abym pojął
abym szalony nie wybiegł
z domu bo i dokąd zawiedzie mnie

natchnienie jak nie do Pana Boga⁶⁵

czy Tomasza Różyckiego:

Powiedz życzenie, przewróć szklankę, dymie.
Do dzisiaj chodziłem po obrzeżach, skrajach,

nawet bolesny, życia ziemskiego” (J. DELUMEAU: *Grzech i strach. Poczucie winy w kulturze Zachodu XIII do XVIII wieku*. Przeł. A. SZYMANOWSKI. Warszawa 1994, s. 535).

- 64 Nie wspominając o całej rzeszy młodych poetów, którzy także korzystają z zakorzenionej w języku zaświatowej metaforyki. Zob. K. JANOWSKA: *Przewodnik po polskiej poezji współczesnej. Federacja niepodległych nisz*. Polityka. pl [online]. Dostępny w internecie: <http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/spoleczenstwo/150512,1,przewodnik-po-polskiej-poezji-wspolczesnej.read> [dostęp: 11.12.2015]; J. KLĘJNOCKI: *Poezja polska w ostatnich 20 latach XX wieku*. Culture.pl [online]. Dostępny w internecie: <http://culture.pl/pl/artikul/poezja-polska-w-ostatnich-20-latach-xx-wieku> [dostęp: 11.12.2015].
- 65 E. TKACZYSZYN-DYCKI: *Daj mi słowa*. W: IDEM: *Piosenka o zależnościach i uzależnieniach*. Wrocław 2008, s. 16.

po lichych krawężnikach, pustynnych osiedlach,
gdzie Bóg robi wiatr od jedenastej⁶⁶.

Rola zaświatowych obrazów poetyckich nie może zostać ujęta w żadne, nawet najszerze ramy. Analiza poszczególnych tekstów literackich pokazuje labilność owych kreacji. Za każdym razem jest to odmienny, zindywidualizowany projekt. Teksty wymagają od czytelnika lektury dogłębnej, otwartej na liczne konotacje, które wiążą się z symboliką raju, piekła czy czyśćca, ale też ostrożnej i rozważnej, odczytującej sensy danego wiersza.

Temat ten wciąż nie został opracowany w badaniach literackich – pojawiają się pojedyncze omówienia, często wplecione w szerszy problem definiowania poezji religijnej czy w rozważania dotyczące niewyraźności we współczesnej poezji. Już to przywołane powyżej zestawienie – mimo że krótkie i mocno wybiórcze – unaocznia obszerność problemu, którego nie sposób wyczerpać w ramach pojedynczej monografii. Właśnie ze względu na różnorodność wyobrażeń zaświatów, różną częstotliwość ich występowania u twórców o bardzo odmiennej poetyce, pełnienie wielorakich funkcji i naświetlanie wielu problemów współczesnego człowieka (począwszy od kwestii duchowości współczesnej, przeniesienia piekła na ziemię, skończywszy na walce z nicością i pustką świata bez wiary, bez Absolutu i bez nadziei na dalsze trwanie po śmierci) przy użyciu metaforyki związanej z wyobrażeniami „drugiej przestrzeni” warto przyrzeć się sposobom kreowania rajszych i piekielnych wizji w polskiej poezji współczesnej.

Zadaniem niniejszej książki nie są żadne działania periodyzacyjne ani wprowadzanie kolejnych podziałów czy też pogłębianie tych już ustalonych przez historyków literatury. Pewna chronologia opisu jest oczywiście konieczna, pomocna i zostanie zachowana w każdej z tematycznych części, ale jedynie w celu unaocznienia istotnych poetyckich przemian w zakresie wykorzystywania

66 T. RÓŻYCKI: *Pieśń dwudziesta czwarta (Hades)*. W: IDEM: *Świat i Antyświat*. Kraków 2003, s. 36.

związanej z zaświatami semantyki i symboliki. Wiele aspektów badanego zagadnienia laicyzacji zaświatów ma swoje początki już w literaturze barokowej, romantycznej i nowoczesnej, a zmiany zachodzą bardzo płynnie. Temat wiary i forma jego obecności w poezji to kwestie wysoce zindywidualizowane, objawiające się odmiennie w dziele każdego z omawianych twórców. Z tego względu interpretacja poszczególnych poetyckich reprezentacji zaświatów będzie oparta po części na przekonaniu, iż każdy tekst kultury jest pojedynczym zdarzeniem⁶⁷, w pewnym stopniu tylko zanurzonym w ogólnym prądzie danego okresu⁶⁸.

Słowem kluczowym niniejszej książki będzie przede wszystkim „potrzeba”. Potrzeba wiary, choćby paliatywnego pocieszenia, ponownego odnalezienia sensu w walce z wszechogarniającą człowieka ponowoczesnego nicością, poszukiwania własnej ścieżki wiary, ale także potrzeba odnalezienia języka, którym można by o niej mówić – poszukiwanie formuły umożliwiającej nie tylko wypowiedzenie, ale też wyrażenie problemów związanych z ludzką duchowością. Czasami nie sama wiara jest najważniejsza, a właśnie akt jej poszukiwania:

Mówi nami „nieświadome”, Inny, wyparte – czyli wszystkie zasady i prawa zniewolenia własnego życia psychicznego, które kiedyś w katechetycznej salce, kiedy miałem może osiem lat, miły katecheta nazywał Złym. Najwyraźniej niespecjalnie w tego Złego wierząc. W Boga też chyba nie wierzył, tak to wyglądało, bo płomiennie wiarą mnie nie zarażał. Był to odpowiedni człowiek na odpowiednim miejscu. Był to kapłan ambiwalencji. I taka już miała zostać na zawsze natura mojego pragnienia wiary i niewiary. Jest to natura równoczesna⁶⁹.

67 O jednostkowości zdarzenia, jakim jest tekst, pisze Zygmunt Bauman. Zob. Z. BAUMAN: *Ponowoczesność jako źródło cierpień*. Warszawa 2004, s. 168.

68 Zob. M. P. MARKOWSKI: *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*. Kraków 2007, s. 17–21.

69 K. SIWCZYK: *Potrzeba wiary i niewiary*. W: IDEM: *Kinkiety w piekle. Felietony, teksty, rozmowy*. Mikołów 2012, s. 66.

Owa konieczność wiary nie zawsze jest uświadomiona, często nawet deklaracje są zgółą odmienne. Niekiedy stoi za tym ambicja włączenia się w obręb religijnej wspólnoty i odnalezienia wyznaczników funkcjonowania w usankcjonowanym systemie moralnym. Niezależnie od pobudek w tkankę tekstów w jakiś sposób mówiących o Bogu, duszy i możliwościach życia wiecznego – nawet tych, które stwierdzają, iż jedyną prawdą jest grożąca człowiekowi pustka – wpisana jest chęć opowiedzenia się po którejś ze stron. „Potrzeba” dotyczy także zmierzenia się z tematem duchowości, metafizyki, miejsca człowieka w świecie doczesnym i (za)światach możliwych.

Zaświaty biblijne/ „zaświaty” laickie

Teologowie wszakże pojmują sens ów inaczej niż poeci.

DANTE ALIGHIERI: *Biesiada*

Celem niniejszej monografii nie jest wyraźne zdefiniowanie poezji religijnej. W świetle dzisiejszej teorii literatury zadanie takie przede wszystkim nie wydaje się możliwe do wypełnienia. Nie jest także potrzebne silne rozgraniczenie tego, co sakralne, od tego, co laickie, gdyż w poezji współczesnej owe sfery wyraźnie się przenikają, kultura zaś swobodnie korzysta z języka teologii, czy szerzej religii, co doprowadziło do przemieszania porządków i dyskursów⁷⁰. Zda się, iż w tym metodologicznym chaosie trudno ustalić ogólne ramy religijności i świeckości, a zabieg taki w literaturoznawstwie niejednokrotnie ma charakter doraźnego tworzenia nietrwałego

⁷⁰ Gestu uporządkowania, oddzielenia poezji religijnej od metafizycznej i prześledzenia rozwoju tych poetyk w polskiej poezji współczesnej dokonuje Edyta Sołtys-Lewandowska. Zob. E. SOŁTYS-LEWANDOWSKA: *O „ocalającej nieporządek rzeczy” polskiej poezji metafizycznej i religijnej drugiej połowy XX i początków XXI wieku*. Kraków 2015.

słownika, odmiennego w przypadku każdorazowej interpretacji. Przed przystąpieniem do części kluczowej, interpretacyjnej należy jednak poczynić pewne ustalenia scalające materiał badawczy, który poddany zostanie analizie.

Główne zagadnienie prezentowanej monografii stanowią wizje zaświatów w polskiej poezji współczesnej, zmieniające się na przestrzeni czasu i pełniące w tekstach różne, często zupełnie odmienne role, przybierające także rozmaite kształty. Wybrane reprezentacje zaświatowych kreacji nie wpisują się w klasyczne rozumianą poezję religijną⁷¹. To teksty, które dokonują poetyckiej reinterpretacji znanych wizji i symboli, oscylują wokół wysoce zindywidualizowanej religijności/duchowości, czerpiąc z różnych systemów, odrywając elementy dyskursu religijnego od ich pierwotnych, usankcjonowanych sensów, nieraz zaburzając ich dogmatyczne znaczenie. Podstawowa różnica pomiędzy utworami, które dokonują specyficznej neosemantyzacji religijnych terminów, obrazów i symboli, a poezją religijną czy poezją *sacrum* polega na usytuowaniu systemu religijnego w poetyckiej przestrzeni. W poezji religijnej/sakralnej, o jakiej pisali Stefan Sawicki (na przykładzie poezji Norwida)⁷² czy Zofia Zarebianka⁷³, oraz w twórczości

71 Definicji takich powstało bardzo wiele, wszystkie jednak zwykle zastrzegają, iż jest to rozumienie terminu utworzone na potrzeby danego materiału badawczego i że zwykle w przypadku każdego utworu sposoby realizacji tematów religijnych okazują się bardzo odmienne. Zob. M. JASIŃSKA-WOJTKOWSKA: *Horyzonty literackiego sacrum*. Lublin 2003; S. SAWICKI: *Polska liryka religijna*. Lublin 1984; Z. ZARĘBIANKA: *Poezja wymiaru sanctum*. Kamieńska, Jankowski, Twardowski. Lublin 1992.

72 S. SAWICKI: *Sacrum w literaturze*. W: *Sacrum w literaturze*. Red. J. GOTFRYD, M. JASIŃSKA-WOJTKOWSKA, S. SAWICKI. Lublin 1983. Sawicki wyróżnia kilka rodzajów poezji sakralnej, wskazując też taką, w której przedmiotem wypowiedzi nie jest sama religijność czy zasady moralne zgodne z jakimś systemem religijnym, a jej „sakralność” wynika bardziej z podobieństwa języka religii i poezji, z pełnienia funkcji „przybliżenia człowiekowi tego, co niewyraźne w języku dyskursywnym” (s. 21–23).

73 Z. ZARĘBIANKA: *Poezja wymiaru sanctum...*, s. 15.

poetów takich jak Jan Twardowski, Waław Oszajca czy Anna Kamieńska, pomimo pewnych odstępstw wynikających z różnic pomiędzy formą nauk Kościoła a tworzywem poetyckim, religia zinstytucjonalizowana, usankcjonowane sposoby rozumienia porządku świata znajdują się na zewnątrz w stosunku do świata tekstu. W wierszach, które stanowią podstawę podejmowanych w tej rozprawie rozważań, nowy, doraźny system wierzeń i eschatologicznej nadziei na przezwyciężenie wszechogarniającej człowieka ponowoczesnego nicości powstaje wewnątrz tekstowego świata. Oczywiście utwory te stanowią swego rodzaju projekcje światopoglądu społecznego, jednak w znacznym stopniu czytelnik ma w nich do czynienia z indywidualnymi próbami odnalezienia Boga lub, ogólniej, kontaktu z Siłą Wyższą bądź po prostu ukojenia lęku przed śmiercią kończącą wszystko, przed istnieniem pozbawionym szans na dalsze trwanie. Jak pisze Maria Jasińska-Wojtkowska:

To *sui generis* tworzywo charakteryzuje duży stopień już przedliterackiego ukształtowania, np. fabuły, koncepcji bohaterów, wyglądu zewnętrznego przedmiotów czy nawet niektórych postaci oraz pozytywnej lub negatywnej waloryzacji. Modelunek ten – co nie mniej istotne – jest w wielu wypadkach nie tylko w określonej społeczności ogólnie znany, ale i uznany, niejako gwarantowany przez religię, oficjalnie lub przez żywą tradycję czy empirię. Stąd powstaje ogromna waga zagadnienia, czy dzieło literackie kontynuuje to gotowe już ukształtowanie, czy też „decyduje się” być wobec niego instancją „wtórnie modelującą”⁷⁴.

Jak już wspomniałam, w kolejnych rozdziałach, głównie jako kontekst czy przyczynek do dalszych rozważań, pojawiać się będzie poezja Czesława Miłosza, która zdecydowanie nie jest poezją całkowicie zeświecczoną, ale moim zdaniem nie jest także poezją

74 M. JASIŃSKA-WOJTKOWSKA: *Identyfikacja religijności dzieła literackiego*. W: *Sacrum w literaturze...*, s. 62.

religijną⁷⁵. To twórczość korzystająca z systemów religijnych i filozoficznych, przeniknięta *sacrum*, ale także pełna reinterpretacji kanonicznych przedstawień, dopowiedzeń i indywidualnego spojrzenia na kwestię wiary oraz istnienia „drugiej przestrzeni” i wglądu w nią. Stanowi więc specyficzny pomost pomiędzy poezją klasycznie religijną a tymi literackimi kreacjami, które opatrzyć można etykietką duchowości nowoczesnej. Takie określenie odnosi się do twórczości, w której pojawiają się elementy dyskursu postsekularnego, kreowanie światów możliwych, pełnych biblijnych symboli swobodnie wykorzystywanych przez współczesną kulturę, ale właściwie pozbawionych pierwotnego związku z religią zinstytucjonalizowaną.

Swego rodzaju odpowiedź, jak wyłonić poezję, która dotyka problemów związanych z „różnymi sposobami przeżywania więzi z transcendencją”⁷⁶, pomost na gruncie teorii literatury równoległy do tego, jaki w poezji stworzył Miłosz, podsunął literaturoznawcom Jan Błoński, pisząc o ekumenizmie literatury:

75 Wątpliwości co do religijności poezji Miłosza wyrażał Zbigniew Kaźmierczyk: „W tym miejscu warto może postawić pytanie, czy jednak założenie, że poezja Miłosza pozostaje w obrębie chrześcijańskiego paradygmatu eschatologicznego, nie jest aprioryczne?” (Z. KAŻMIERCZYK: *Mityczny paradygmat poetyckiej eschatologii Miłosza*. W: IDEM: *Dzieło demiurga. Zapis gnostyckiego doświadczenia egzystencji we wczesnej poezji Czesława Miłosza*. Gdańsk 2011, s. 86). Przy czym tak radykalne sprowadzenie nawet wczesnej twórczości noblisty jedynie, lub w przeważającej części, do paradygmatu gnostyckiego, jak czyni to cytowany autor, również wydaje się swoistym nadużyciem. W moim odczuciu działania Miłosza poszukującego sposobów mówienia o wierze przywodzą na myśl figurę żonglera lub próbę ułożenia w całość puzzli pochodzących z różnych zestawów. Miłosz poszukuje, w swych lekturach nie ogranicza się do jednowymiarowych źródeł, dokłada elementy, poszerza perspektywę „oglądu”. Nie jest to przy tym wybiórczość, działanie pozbawione logiki, metodologiczna wygoda. Każda z koncepcji poparta jest zapleczem lekturowym. Czyni tak niemal z każdym przedmiotem swojego zainteresowania, a więc także z religią.

76 Określenie zaczerpnięte od Arenta van Nieukerken. Zob. A. VAN NIEUKERKEN: *Ironiczny konceptyzm: nowoczesna polska poezja metafizyczna w kontekście anglosaskiego modernizmu*. Kraków 1998, s. 299.

Słowem literatura to sąd ostateczny, praca wyobraźni nabywa zaś konotacji półplatońskich, półchrześcijańskich. Największe dzieła XX wieku zdają się nieraz – mówiąc żartobliwie – takimi „sumami para-teologicznymi”. Czerpią swą spoistość, a także, całkiem świadomie, swą moc oddziaływania z tradycji religijnej. Zakładają bowiem czytelnika zdolnego, po pierwsze – odczytać utwór wedle parafrazowanego schematu, po drugie – dokonać niejako transmutacji uczuciowego kapitału, zgromadzonego przez pobożne dzieciństwo, na przeżycie estetyczne⁷⁷.

W poezji polskiej wskazać możemy dwóch inicjatorów indywidualnej ścieżki wiary, wyznawców religii prywatnej. Są nimi właśnie Czesław Miłosz oraz Stanisław Barańczak. Proces dogłębnej, całościowej lektury pozwala zauważyć w twórczości obu pisarzy próby kreowania własnego „systemu religijnego”, oryginalnego rozwiązywania przeszkód stojących na drodze do zrozumienia i akceptacji własnej duchowości, a także poszukiwanie odpowiedniego języka, którym można by owe zagadnienia wyrazić. Zarówno w przypadku Miłosza, jak i Barańczaka pojawiają się także elementy postsekularnego dyskursu, poeci ci bowiem są niezwykle czuli na aspekty polityczno-społeczne świata, w którym przyszło im żyć, tworzą nowe, reinterpreterujące religię obrazy poetyckie w punkcie „wyzerowania wiary” czy dominacji „wiary słabej”⁷⁸. I właśnie taka odmiana poetyckich rozważań o zaświatach wydaje się dominować w polskiej poezji współczesnej. Przy czym, pomimo iż nie zawsze jest to działanie świadome, poeci debiutujący po roku 1989 zdają się częściej nawiązywać do twórczości Miłosza. Jest bowiem tym z dwóch prekursorów, który reprezentuje różne odmiany poetyckiej epifanii, najczęściej przenosząc je na kolejne piętra, podczas gdy

77 J. BŁOŃSKI: *Ekumenizm a literatura*. W: *Sacrum w literaturze...*, s. 33.

78 Zob. T. SOBOLEWSKI: *Pochwała słabej wiary – 10. rocznica śmierci Czesława Miłosza*. Wyborca.pl [online]. Dostępny w internecie: http://wyborcza.pl/1,75517,16474911,Pochwala_slabej_wiary___10_rocznica_smierci_Czeslaw.html [dostęp: 14.08.2014].

Barańczak w moim odczuciu pozostaje na poziomie aspektu społecznego wiary, istnienia samego Boga i nieśmiertelnej duszy⁷⁹. Nawiązania do poezji Barańczaka w twórczości najnowszej są oczywiście niezwykle popularne – z pewnością nie zawsze zamierzone – przede wszystkim w sytuacjach lirycznych, w których najważniejszą rolę odgrywa język, a sprawy religijności i duchowości są płynnie wplatane w dyskurs codzienności.

Jak jednak odróżnić od siebie te niejednolite sposoby realizacji tematu zaświatów, opierając się na czymś więcej niż tylko na intuicji interpretatora? Podejmowano już liczne próby nakreślenia ram metafizyczności dzieł obu twórców, jednak nie wystarczy jedynie odwołanie się do światopoglądu autora tekstu czy ogólnego nastroju społecznego i poetyki danego okresu historycznoliterackiego⁸⁰.

79 Oczywiście jest to jedynie powierzchowna obserwacja, książka nie dotyczy porównania kwestii religijności w poezji Miłosza i Barańczaka, to zagadnienie w twórczości obu poetów doczekało się już licznych opracowań. Nie do końca zgadzam się z rozróżnieniem dokonany przez A. van Nieuwerkerken, który w swojej książce odróżnia poezję metafizyczną od poetyki epifanii, zaznaczając jednocześnie, że jest to jego własna klasyfikacja i że poetykę epifanii można właściwie zaliczyć do kategorii poezji metafizycznej, gdyż stanowi jedynie jedną z jej odmian – są to różne sposoby przeżywania więzi z transcendencją. Zob. A. VAN NIEUKERKEN: *Ironiczny konceptyzm: nowoczesna polska poezja metafizyczna w kontekście anglosaskiego modernizmu*. Kraków 1998. Moim zdaniem zarówno Miłosz, jak i Barańczak reprezentują w poszczególnych wierszach oba nurty, dodałabym do niego także trzeci nurt – oparty na poszukiwaniu i braku pewności co do istnienia Boga. Barańczak jednak, zgodnie z przyświecającą mu poezją metafizyczną angielskiego baroku, skupia swą pisarską uwagę na formie tekstu, koncepcie, zagadce, podczas gdy poezja Miłosza nie stawia wyzwań jedynie przed odbiorcą, jest ciągłym zadawaniem pytań samemu sobie.

80 Z. ZARĘBIANKA: *Poezja wymiaru sanctum*. Kamieńska, Jankowski, Twardowski. Lublin 1992. Autorka pisała o niebezpieczeństwach wynikających z takiego zawężenia i zaproponowała pojemniejszą definicję poezji religijnej, przy jednocześnie zaznaczeniu, że zbyt szerokie ujęcie problemu sprawi, iż jako religijną można by zakwalifikować całą twórczość poetycką: „Pułapką może być jednak również zbyt szerokie rozumienie terminu «poezja religijna». Przy takim szerokim ujęciu całą wielką poezję można by uznać za sztukę religijną na mocy

Poszerzone definicje poezji religijnej zakładały zawsze, iż jest ona oparta na wierze w istnienie i obecność Boga, siły sprawczej, która w jakimś stopniu kieruje ludzkim losem, nawet jeżeli w sposób nieujawniony. Nie wydaje się to jednak odpowiednim punktem wyjścia w przypadku niektórych pisarzy tworzących w latach 1945–1989, a już absolutnie przestaje być pomocne w odniesieniu do twórczości powstającej od roku 1989 czy poezji XXI wieku⁸¹, choćby w świetle zdiagnozowanego przez filozofów i socjologów ponowoczesnego upłynięcia granic. Nie należy też kierować się światopoglądem poety, w teorii literatury kładzie się bowiem szczególnie nacisk na oddzielenie dzieła literackiego od osoby twórcy. Zaplecze badawcze filologa musi mieć na uwadze zdarzeniowość i indywidualność słownej kreacji, za którą, owszem, stoi człowiek, ale nie zawsze jest to człowiek realny z ukształtowanym systemem wartości, a często „człowiek z wiersza”⁸², figura wykreowana tak samo

istniejących podobieństw pomiędzy sztuką a religią, których istota tkwi najprawdopodobniej w zdolności obu dziedzin, by odnosić człowieka do Transcendencji” (s. 14). Obawy te nie są oczywiście nieuzasadnione, jednak książka Zarębianki przedstawia sposób opisu odpowiedni jedynie dla wybranego materiału badawczego i opiera się często na nieaktualnych już teoretycznych założeniach, na przykład na podziale sztuki na dobrą i złą; sposób oddziaływania na odbiorcę sztuki zaliczonej do dobrej czy wysokiej byłby porównywalny z oddziaływaniem religii na swoich wiernych. Pewnym pozostaje, iż wyznaczenie wyraźnego rozgraniczenia poezji religijnej i świeckiej nie jest do końca możliwe w wielkim kulturowym kotle, z którego czerpie współczesna sztuka.

81 Poza postrzeganiem kwestii wiary przez Czesława Miłosza ważny wpływ na poezję najnowszą w tym właśnie aspekcie zdaje się mieć także Miron Białoszewski. Jest bliższy poezji powstającej po roku 1989 pod względem form językowych i wszystkiego, co kryje się pod pojęciem awangardowości, przede wszystkim zaś całkowicie unieważnia oddzielenie *sacrum* od *profanum*. U Miłosza sfery te także współlistnieją i granice między nimi zostają zatarte, są jednak w tym poetyckim świecie elementy całkowicie przynależące do *sacrum* i takie, które są niekwestionowanie profaniczne. U Białoszewskiego takich podziałów nie odnajdziemy.

82 Kategorią „człowieka z wiersza” posłużył się Ireneusz Opacki do omówienia między innymi dorobku Stanisława Barańczaka: „chodzi o «człowieka z wiersza», człowieka, który «zachowuje się» wobec przywołanego w wierszu

jak poetycki świat. Jest sprawą oczywistą, że poezja jest konstruktem artystycznym, nie przedstawia obiektywnej rzeczywistości, a jednocześnie pozostaje swoistym filtrem, w sposób symboliczny i metaforyczny mówiącym o pewnych aspektach realnego świata. Rozważania te nie zostają czytelnikowi przedstawione bezpośrednio, ujawniają się w procesie interpretacji, a nierzadko są elementem naddanym, przeniesionym do tkanki tekstowego świata przez samego interpretatora.

Najistotniejszym zagadnieniem będą więc zasady inkluzji w poszczególnych tekstach elementów tkanki językowej, semantyki, symboli i obrazów związanych z religijnością, sposób, w jaki zostały wykorzystane, oraz relacja wzajemnej zależności tych elementów. Wiersze nazywane w tej książce religijnymi są wtórne wobec systemu religii zinstytucjonalizowanej czy obowiązującej w niej wizji świata. Teksty, które będą stanowiły główny materiał badawczy rozprawy, to wiersze tworzące własny system jedynie w oparciu o znaną odbiorcom warstwę znaczeniową i oswojone obrazy. Trudno określić je także mianem meta-fizycznych⁸³, gdyż niejednokrotnie symbolika związana z eschatologią pełni w tych utworach jedynie rolę dogodnej, uniwersalnej metafory i służy do przedstawienia kwestii jak najbardziej „fizycznych” i doczesnych⁸⁴.

obiekty [...]. Staje się ten «obiekt» swoistym prowokatorem i «punktem odniesienia» zachowań się tego «człowieka z wiersza». Właśnie «zachowań się», a nie «postawy» tylko. Postawa jest czymś statycznym – a tutaj chodzi najczęściej o proces, o przebieg owych «zachowań się»” (I. OPACKI: *Katedra i pątyk*. W: *„Obchodzę urodziny z daleka...” Szkice o poezji Stanisława Barańczaka*. Red. J. DEMBIŃSKA-PAWELEC, D. PAWELEC. Katowice 2007, s. 220–221).

83 Zapis z dywizem odbiegający od przyjętych zasad pisowni powtarzający się w książce to celowy zabieg autorski służący uwypukleniu nośności semantycznej słowa lub wyrażenia.

84 Można powiedzieć także, iż jest to twórczość, która niekiedy stawia „metafizyczne pytania”, jak o poezji Wisławy Szymborskiej pisze Anna Szóstak. Zob. A. SZÓSTAK: *Racja Logos i racja Mythos. Metafizyczne wymiary poezji Wisławy Szymborskiej*. W: *Niepojęty przypadek. O poezji Wisławy Szymborskiej*. Red. J. GRĄDZIEL-WÓJCIK, K. SKIBSKI. Kraków 2015, s. 195–213.

Bez względu jednak na rolę, jaką w danym utworze odegrać mają wizje zaświatów, twórcy współcześni na ścieżce prowadzącej do jednostkowej prywatnej duchowości natrafiać będą na liczne przeszkody. Choćby nieobecnego w świecie współczesnym Boga, który często określany będzie mianem Boga wyegzorcyzmowanego:

Wraz z pewnością wiary załamała się też pewność niewiary. [...] Usilnie prosiliśmy Boga, by opuścił świat. Uczynił to – na nasze żądanie. Pozostała ziejąca dziura. Nadal modlimy się do tej dziury, do Nicości. [...] To, że o Bogu zapomnieć nie sposób, czyni Go obecnym nawet w odrzuceniu⁸⁵.

czy *Deus absconditus* (pojęcie zaczerpnięte z Księgi Izajasza, związane współcześnie z bardzo szeroką i otwartą na wszelkie odstępstwa od dogmatów definicją religijności nowoczesnej):

Chodzi tu także o szok poznawczy, kiedy naraz wyuczony na katechizmie student odkrywa, że religia to coś więcej niż tylko archaiczny zestaw dogmatów – że to także wielka metafizyczna spekulacja. I o rzecz jeszcze jedną, być może najważniejszą; że spekulacja ta dotyczyć może nie tylko Boga żywego, obecnego, opatrnościowego, do którego zanosimy nasze interesowne modły – ale także, a w nowoczesności przede wszystkim, „Boga nieobecnego”⁸⁶.

Takim właśnie jawi się Stwórca w poezji drugiej połowy XX i początków XXI wieku, próby odnalezienia Go nie zawsze zaś kończą się sukcesem, pozostawiając poszukującego jedynie z namiastką, śladem o niepewnym statusie:

85 L. KOŁAKOWSKI: *Troska o Boga w pozornie bezbożnej epoce*. W: IDEM: *Czy Pan Bóg jest szczęśliwy i inne pytania*. Kraków 2009, s. 58, 70.

86 A. BIELIK-ROBSON: *Deus otiosus: ślad, widmo, karzeł*. W: *Deus otiosus. Nowoczesność w perspektywie postsekularnej*. Red. A. BIELIK-ROBSON, M. A. SOSNOWSKI. Warszawa 2013, s. 7–8.

Czy naprawdę zgubiliśmy wiarę w drugą przestrzeń?
I znikło, przepadło i Niebo, i Piekło?

Bez łąk pozaziemskich jak spotkać Zbawienie?
Gdzie znajdzie sobie siedzibę związek potępionych?

Płaczmy, lamentujemy po wielkiej utracie.
Porysujemy węglem twarz, rozpuszczajmy włosy
Błagajmy niech nam będzie wrócona
Druga przestrzeń⁸⁷.

Wybrani twórcy – wśród nich Czesław Miłosz, Miron Białoszewski, Wisława Szymborska, Ewa Lipska, Ryszard Krynicki, Andrzej Szuba, Marcin Świetlicki, Tomasz Różycki, Jacek Podsiadło, Dariusz Suska, Krzysztof Siwczyk, Bianka Rolando – reprezentują często bardzo odmienne podejście do tematyki zaświatów. Rozpóściara się ono od rozważań inspirowanych katechizmem chrześcijańskim czy zaświatowymi wizjami innych usankcjonowanych systemów religijnych po poetyckie reprezentacje rozważań wpisujących się we wskazane przez Agatę Bielik-Robson „poszukiwanie nowej formuły duchowości”⁸⁸.

Jednym z kluczowych zagadnień niniejszej książki jest pytanie o kształt, jaki przyjmuje poezja XX wieku dotycząca kwestii wiary, metafizyki i problematyki, którą Bielik-Robson nakreśliła w cytowanej powyżej książce, oraz kontynuacja tego poetyckiego tematu w wieku XXI. Szczegółowej analizie poddany zostanie kierunek rozwoju wizji zaświatów w poezji teoretycznie całkowicie zeświecczonej, odczarowanej (zaświatów kreowanych w poetyckim

87 C. MIŁOŚZ: *Druga przestrzeń*. W: IDEM: *Druga przestrzeń...*, s. 7.

88 Definicję pojęcia nowej duchowości można znaleźć w książce Agaty Bielik-Robson. Zob. A. BIELIK-ROBSON: *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*. Kraków 2000. Warto dodać, iż autorka swoje analizy oparła na filozofii Charlesa Taylora, głównie na jego rozumieniu terminu „indywidualna epifania”.

świecie), jednak w owej poetyckiej formie, zgodnie z myślą Charlesa Taylora⁸⁹, dalekiej od fałszu, a w swej indywidualności nadal połowicznie spójnej z nastrojami społecznymi. Tak zorientowana poezja jednocześnie zapełnia lukę, która powstała po zburzeniu klasycznego ładu, co nie oznacza, iż nie unaocznia przy tym kolejnych „pustych miejsc” współczesnej kultury:

Kiedy zacząłem pisać, nie wiedziałem jeszcze,
że każde moje słowo będzie zabierało
po kawałku ze świata, w zamian zostawiając
jedynie miejsca puste.

[...] a co zapisałem,
ubędzie z tego świata, zamieni swe stałe
istnienie na byt lotny, stanie się powietrzem⁹⁰.

Słowna kreacja poetycka nie będzie może miała siły nauki religijnej czy mitu, z pewnością jednak nie są to wizje całkowicie ulotne czy niezakorzeniające się w świadomości odbiorców⁹¹. Niełatwo opisać tę problematykę, nawet przy pomocy języka tak pojemnego i pozornie dostarczającego wielu możliwości, jak dyskurs poetycki. Jeszcze trudniej ubrać te kwestie w teoretyczny język literaturoznawczych analiz. Z pomocą przychodzi filozofia, która zdołała już w pewien sposób oswoić wciąż młody nurt zwany postsekularyzmem, być może stanowiący dla wnikliwego czytelnika poezji najnowszej jedną z odpowiedzi na pytanie o możliwość istnienia i kreowania zaświatowych przestrzeni.

Utwory poetyckie, których metaforyczny przekaz budowany jest na swoistych powiązaniach z treściami religijnymi, zwykło się

89 Zob. CH. TAYLOR: *Epifanie modernizmu*, przeł. Ł. SOMMER. W: IDEM: *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*. Przeł. M. GRUSZCZYŃSKI. Warszawa 2001.

90 T. RÓŻYCKI: *Przeciwne wiatry*. W: IDEM: *Kolonie...*, s. 15.

91 Ibidem, s. 22.

przez lata opatrywać wygodną, pojemną etykietą poezji metafizycznej. Zaś w interpretacji tych tekstów, które w tradycyjnie rozumianej religijności przestały się mieścić, a nie można też ich już w świetle współczesnej świadomości określać mianem profanacji, z łatwością nauczyliśmy się stosować etykietkę postsekularyzmu – który od nowej duchowości różni się aspektem społecznym, wrażliwością na zmiany światopoglądowe i politykę. Jednak, jak pisze i udowadnia Karina Jarzyńska:

Postsekularyzm jest pojęciem bardzo młodym jako kategoria badawcza (zwłaszcza na gruncie polskim), a jednocześnie uwikłanym w najpoważniejsze spory humanistyki naszej doby, o ogromnym zapleczu historycznym. W znacznym stopniu od wyborów poszczególnych badaczy zależy, jaki uzyska kształt i na ile okaże się operacyjne⁹².

Podstawową zasadą przy stosowaniu tego modnego terminu, zresztą jak przy wykorzystywaniu wszelkich metodologii, musi więc być ostrożność i odpowiednie zaplecze.

Terminu postsekularyzm nie da się oczywiście zdefiniować w jednym zdaniu, jest to temat wciąż niewyczerpany w rozprawach filozoficznych, aktualny, nieuporządkowany, można jednak spróbować nakreślić rozumienie pojęcia przyjęte przez współczesne literaturoznawstwo, będące kompilacją rozważań Jürgena Habermasa, Jeana-Luca Nancy'ego, Johna D. Caputo, zebranych i wykorzystanych do analizy literaturoznawczej przez Agatę Bielek-Robson, zamkniętych we wspomnianej już formule „nowej duchowości”, czy Piotra Bogaleckiego, który w nowatorski sposób, właśnie przy pomocy postsekularnych narzędzi, odczytuje twórczość poetów-lingwistów⁹³.

92 K. JARZYŃSKA: *Postsekularyzm – wyzwanie dla teorii i historii literatury*. „Teksty Drugie” 2012, nr 12, s. 294–307.

93 P. BOGALECKI: *Szczęśliwe winy teolingwizmu. Polska poezja po roku 1968 w perspektywie postsekularnej*. Kraków 2016.

Postsekularyzm nie jest bowiem jedynie powrotem do wygnanej religijności, ponownym zakorzenieniem w myśleniu magicznym, zaczarowaniem świata. Wówczas w przypadku polskiej poezji trudno byłoby w ogóle mówić o takim zjawisku. Jednak, kiedy weźmie się pod uwagę to, co pod tym zaczarowywaniem rzeczywiście kryje się w sferze metaforyki, leksyki, tematyki wierszy współczesnych twórców ocierających się o szeroko pojętą metafizykę i eschatologię, wówczas należy dostrzec nowe tory, którymi ów tak zwany powrót podążył w polskiej poezji najnowszej. Jednym z najczytelniejszych drogowskazów, jakie filozofia postsekalarna zdaje się przekazywać badaczom literatury (która powstaje w kręgu nowoczesnych rozważań o religijności, śmierci i ewentualnym powrocie czy odnalezieniu Boga lub możliwości wiary pozbawionej jasnych wyznaczników, wiary pozbawionej Najwyższego), jest myśl Johna D. Caputo:

Czymże innym jest bowiem kultura Zachodu, jeśli nie przekładem zaświatowego chrześcijaństwa na ziemskie struktury? Jeśli nie wymianą niebiańskiej waluty na monetę łagodniejszych etycznie, społecznie i politycznie, a nawet ekonomicznie, instytucji zachodniego świata? [...] W kulturze świeckiej stare religijne narracje mają swoje nowe edycje, są tłumaczone na świeckie „języki lokalne” i oprawiane w przystępną cenowo okładkę. Wówczas nie są to już opowieści o transcendentnych operacjach dokonywanych w wieczności, ale historie o *saeculum*, o czasie historycznym, w którym żyją realni ludzie⁹⁴.

Nierzadko bowiem poetyckie przedstawienia zaświatów, jak już zostało przeze mnie zaznaczone w niniejszym wprowadzeniu, nie mają rozwiązywać jedynie problemów wiary. Często stanowią swego rodzaju semantyczne narzędzie, które pozwala przy użyciu

94 J. D. CAPUTO: *Widmowa hermeneutyka. O słabości Boga i teologii wydarzenia. W: Drzewo poznania. Postsekularyzm w przekładach i komentarzach*. Red. P. BOGALECKI, A. MITEK-DZIEMBA. Katowice 2012, s. 151–152.

czytelnych symboli, oswojonych obrazów uporać się z mówieniem o tym, co dręczy ponowoczesnego człowieka w jego doczesnym trwaniu.

W prezentowanej książce ważne staną się wybrane elementy dyskursu postsekularnego. Te, które wyczytać można w trakcie analizy polskiej poezji współczesnej dotyczącej kwestii eschatologicznych, w ich nowym kształcie, oryginalnym na tle ogólnych, klasycznych ustaleń. Na wstępie jednak należy, zważywszy na charakter materiału badawczego, przytoczyć kluczowe dla tego filozoficznego nurtu rozważania o sztuce jako medium, które pozwala formułować i wyrażać wiarę, związane z nią wątpliwości. Stanowi także poniekąd jeden z niewielu sposobów zbliżenia się do zbawienia w świecie bez Boga. Według słów Pawła Dybła ślady tego spojrzenia na dzieła sztuki, a więc wytwory rąk ludzkich, zauważyć można już w pismach Hegla, które „implikują związek sztuki z doświadczeniem religijnym”⁹⁵.

Takie postrzeganie roli sztuki stanowić będzie podstawę dla rozważań zawartych w niniejszej publikacji. Tematyka analizowanych tekstów literackich oraz filozoficzny i społeczny kontekst polskiej poezji współczesnej podejmującej próby zrozumienia podstaw wiary w sens życia i jego końca łączy się w pewnym sensie z rozumieniem pojęć prawdy i metafizyki w filozofii Richarda Rorty'ego i z jego rozważaniami o tym, jak pojęcia te zostały wyrugowane przez współczesną kulturę:

W używanym przeze mnie sensie terminów „literatura” i „kultura literacka” kultura, która zastąpiła literaturę zarówno religię, jak i filozofię, nie znajduje zbawienia ani w niepoznawczej relacji z osobą pozaludzką, ani w poznawczej relacji ze zdaniem, lecz w niepoznawczych relacjach z innymi ludźmi – relacjach, w których pośredniczą takie ludzkie wytwory, jak książki i budowle, malowidła i pieśni. Wytwory te ukazują alternatywne sposoby bycia człowiekiem. Ten rodzaj

95 P. DYBEL: *Sztuka jako święto w hermeneutyce Hansa-Georga Gadamera (Uwagi na marginesie „Aktualności piękna”)*. „Teksty Drugie” 2013, nr 4, s. 290.

kultury porzuca przesłankę wspólną religii i filozofii – że zbawienie musi pochodzić z kontaktu człowieka z czymś, co nie jest tylko jeszcze jednym wytworem człowieka⁹⁶.

Jednak postsekularyzm jest tylko jednym z narzędzi, które posłużą do rozczytania sensów omawianej w książce twórczości, a raczej jednym z interpretacyjnych wniosków. W poszczególnych rozdziałach nie będzie dominowała żadna metoda interpretacyjna czy metodologia badawcza. Zakres tematyczny i czasowy, różnorodność materiału poetyckiego nie pozwalają bowiem na ograniczenie się do jednego sposobu odczytania. Każda interpretacja będzie przeprowadzona przy użyciu takich narzędzi, jakich „pozwała” użyć dany tekst, który stanowi dla mnie podstawowy materiał badawczy i właśnie na samej literaturze i jej interpretacji zamierzam skupić swoją uwagę podczas śledzenia kolejnych odsłon zaświatowych przestrzeni.

Wizje zaświatów, jakie pojawią się w omawianych tekstach, będą więc zaliczały się bardziej do zaświatów laickich, niepotwierdzonych przez żaden system religijny, nieusankcjonowanych w świętych księgach. Oczywiście termin „laickie” czy „zlaicyzowane” stanowi tutaj umowny ogranicznik. Jeżeli bowiem w tekście pojawia się nadzieja na istnienie przestrzeni pozaziemskiego bytowania, jest to oznaką, iż doczesność, świeckość nie są wystarczające. Człowiek, który żywi tę nadzieję, nawet jeżeli nie jest pewien, czy kiedykolwiek (i gdziekolwiek) znajdzie ona pokrycie, nawet jeśli nie przekonuje go religia zinstytucjonalizowana i nie jest pewien istnienia jakiegokolwiek Boga, to nie chce także zgodzić się na pustkę i nicłość, poszukując nieustannie ścieżki dla własnej duchowości.

96 R. RORTY: *Filozofia jako polityka kulturalna*. Przeł. B. BARAN. Warszawa 2009, s. 150.

Cień Dantego

Nie sposób nie nawiązać do kontekstów literackich, z których w mniej lub bardziej bezpośredni sposób wyrastają współczesne wizje raju, piekła czy czyśćca. Jeden z najbardziej znanych literackich obrazów zaświatów, jakim jest *Boska komedia* Dantego, stał się już swoistym symbolem, nośnikiem nieomal archetypicznych wyobrażeń tej sfery. Choć jest oczywiste, że ograniczenie interpretacji tego dzieła wyłącznie do aspektu wskazanej wizji stanowi poważną redukcję jego złożoności, to we współczesnej kulturze jest to nadal jedno z najczęściej przywoływanych, przetwarzanych i powtarzanych wyobrażeń eschatologicznego losu ludzkiej duszy⁹⁷. Proste (pomimo swej surowości), a także zrozumiałe (bez względu na liczbę piekielnych kręgów) prawa rządzące pośmiertnym losem człowieka w dziele Dantego są tym, czego współczesności brakuje, tym, po odrzuceniu czego została ludzkości jedynie pusta przestrzeń zaświatów i przerażająca nicość. Liczne odwołania do czternastowiecznej wizji zaświatów są powodowane między innymi wiarą w możliwość poznania odpowiedzi na pytanie, które już od dawna dotyczy nawet nie tyle kształtu, co w ogóle możliwości bytowania duszy po śmierci ciała. Twórca *Boskiej komedii* staje się więc jedną z czołowych postaci odzwierciedlanego w poezji zwrotu religijnego. Owe nieprzerwane powroty do dzieła Dantego stanowią przejaw zjawiska, które można by określić współczesnym *k o m - p l e k s e m D a n t e g o* – polegającym na podejmowaniu prób odnalezienia drogi powrotnej do eschatologicznej pełni (która nie jest tu jedynie zmartwieniem katolików, bowiem bez względu na wyznanie, czy nawet głębokie wątplenie w istnienie jakiegokolwiek Siły Wyższej, wizja śmierci jako końca jest tym, na co niezwykle trudno się zgodzić). Dodatkową trudność stanowi fakt, iż musiało-
by to być swoiste powtórzenie z różnicą, współcześnie bowiem, po latach laicyzacji życia, nikt nie jest w stanie już przyjąć „naiwnych”

97 Zostało to wyczerpująco opisane w książce *Po Dantem. Wybór materiałów z VIII Konferencji Pracowników Naukowych i Studentów Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej UŚ*. Red. J. OLEJNICZAK. Katowice 1996.

prawd wiary, prostych podziałów na dobro i zło (powrót do dawnej wiary szybko zakończyłby się kolejną negacją⁹⁸).

W obrazach zaświatów w poezji najnowszej nie brakuje także odwołań do wizji średniowiecznych czy barokowych, a także siedemnastowiecznych form poetyckiego obrazowania. Nieraz negujące i wypaczające literaturę staropolską czy staroangielską utwory poezji najnowszej nie są jednak zawieszone w kontekstowej próżni.

Motywy religijne czy tematyka eschatologiczna w dziele literackim nie są nowym przedmiotem badań literaturoznawczych. Nie brakuje pozycji opisujących wymiar sakralny poezji czy prozy niemal każdej z epok, jednocześnie jednak temat nie został w żadnym razie wyczerpany ani na gruncie badawczym, ani też w samym przedmiocie filologicznych dociekań. Jak pisze Stefan Sawicki, termin *sacrum* „wprowadził szerzej w nurt myśli europejskiej, a nawet na teren europejskiej sztuki i kultury”⁹⁹ już Mircea Eliade, a nie jest to przecież pierwsza z prób interpretacji sztuki czy – ujmując rzecz szerzej – tekstu kultury za pomocą narzędzi bądź terminów religioznawczych.

W poezji, której analiza stanowić będzie podstawę poszczególnych rozdziałów, głównym poetyckim zabiegiem jest z pewnością wspomniana już neosematyzacja – o sferze duchowej mówi się przy pomocy słów, które w swym pierwotnym znaczeniu zdają się dotyczyć sfery całkowicie laickiej, lub *à rebours* – przy pomocy słownictwa kojarzonego z *sacrum* opisuje się elementy życia ludzkiego z tą sferą niezwiązane. Współ z zabiegiem neosemantyzacji należy wspomnieć o innym istotnym środku stylistycznym (oczywiście wśród bardzo wielu zabiegów stylistycznych, jakie przewijają się we współczesnej poezji, która nie w pełni przecież zrywa z literacką tradycją i nawet się jej przeciwstawiając, w jakiś sposób wpisuje się w historycznoliteracki proces), a mianowicie katachrezie. Za poetyckimi przedstawieniami zaświatów kryje się bowiem bardzo

98 Zob. G. DELEUZE: *Różnica i powtórzenie*. Przeł. B. BANASIAK, K. MATUSZEWSKI. Warszawa 1997.

99 S. SAWICKI: *Sacrum w literaturze*. W: *Sacrum w literaturze...*, s. 13.

często próba zmierzenia się nie tylko z rzeczywistością, ale także z językowym narzędziem – poprzez przekształcanie znanych nazw w określenia zjawisk, które nie mieszczą się w ramach istniejącego słownictwa lub w przypisanej do danego tematu stylistyce¹⁰⁰.

Wiara w dawny porządek została zachwiana, a zaświaty w poetyckich wizjach coraz częściej nabierają ziemskiego kształtu (początki przemian, które doprowadziły do tego stanu, widać wyraźnie już w twórczości pisarzy nowoczesnych, głównie w wierszach Leśmiana, o którego pustym niebie przypomina Michał Paweł Markowski¹⁰¹). Podmiot tych tekstów nieraz próbuje się „wyrwać” z dawnych przekonań i sądów, wydostać spod dyktanda odgórnie narzuconych reguł zinstytucjonalizowanej religii. Semantyczne nawiązania do znanych wizji piekła czy raju są niejednokrotnie przede wszystkim dowodem nośności znaczeniowej tych obrazów, kryją się za nimi zaś rozważania o ludzkiej codzienności i ziemskiej egzystencji, jak choćby w wierszu Różyckiego *Boska komedia*, pochodzącym z najnowszego tomu poetyckiego – *Litery*:

Widzisz wciąż obraz,
ale nie słyszysz dźwięku: na powietrznej harfie
na słonecznych promieniach gra muzyka bez głosu,
i kręcą się gołębie jak w nerwowym tańcu,

plac jest zalany słońcem, które rzuca złotem
we wszystkie okna miasta, iście po królewsku,
by zapamiętał komedię każdy przechodzień,
jakby pożegnanie to miało być na wieczność¹⁰².

100 *Słownik schulzowski...*, s. 172.

101 M. P. MARKOWSKI: *Polska literatura nowoczesna...*, s. 83–156.

102 T. RÓŻYCKI: *Boska komedia*. W: IDEM: *Litery*. Kraków 2016, s. 112.

Innym razem unaoczniają czytelnikowi niezwykle silne zakorzenienie pewnych obrazów w języku. Jednak bardzo często jedynym miejscem, do którego udaje się uciec bohaterowi lirycznemu „przechadzającemu się” po zaświatowych przestrzeniach, jest „inny odcinek” – nowa eschatologiczna nadzieja oparta na trwalszych bądź słabszych podstawach.

Przywołani w niniejszym wprowadzeniu twórcy poezji zmagającej się z lękami człowieka współczesnego (a także inni, pojawiający się w kolejnych rozdziałach poeci drugiej połowy wieku XX po pierwsze dziesięciolecie XXI wieku) pomimo rozterek i często zupełnie nowatorskiego podejścia do kwestii wiary są mocno zakorzenieni w tradycji. Nawet jeżeli nie można w przypadku przytoczonych utworów mówić wprost o sile wiary, na pewno można mówić o jej potrzebie i tęsknocie za nią, o pragnieniu wiary, nie zaś religijnego usankcjonowania. Jak pisze Julia Kristeva, „byt mówiący to byt wierzący” – zwolennicy rozumu i empirii od oświecenia jedynie pogłębiali ową potrzebę wiary przedreligijnej i wylali ją z ludzkiej podświadomości¹⁰³.



Niniejsza książka jest skróconą i zmodyfikowaną wersją rozprawy doktorskiej, która stanowiła podstawę uzyskania stopnia doktora nauk humanistycznych w przewodzie doktorskim przeprowadzonym na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego.

Wędrowka autorki po meandrach współczesnej poezji nie odbyłaby się bez nieocenionych wskazówek odpowiedniego przewodnika. Podziękowania i wyrazy wdzięczności kieruję do Pani Profesor Danuty Opackiej-Walasek – za poświęcony czas, liczne rady oraz wsparcie w literaturoznawczej przeprawie po reprezentacjach zaświatów i odkrywaniu wszelkich możliwych światów poezji. „Bedecker” gromadzący zdobytą dzięki Pani Profesor wiedzę

¹⁰³ J. KRISTEVA: *Ta niewiarygodna potrzeba wiary*. Przeł. A. TURCZYN. Kraków 2010, s. 5–114.

i umiejętności lektury pozostanie najważniejszą pozycją bibliograficzną, towarzyszącą mi niezmiennie w kolejnych etapach „zwydzania” poetyckich przestrzeni.

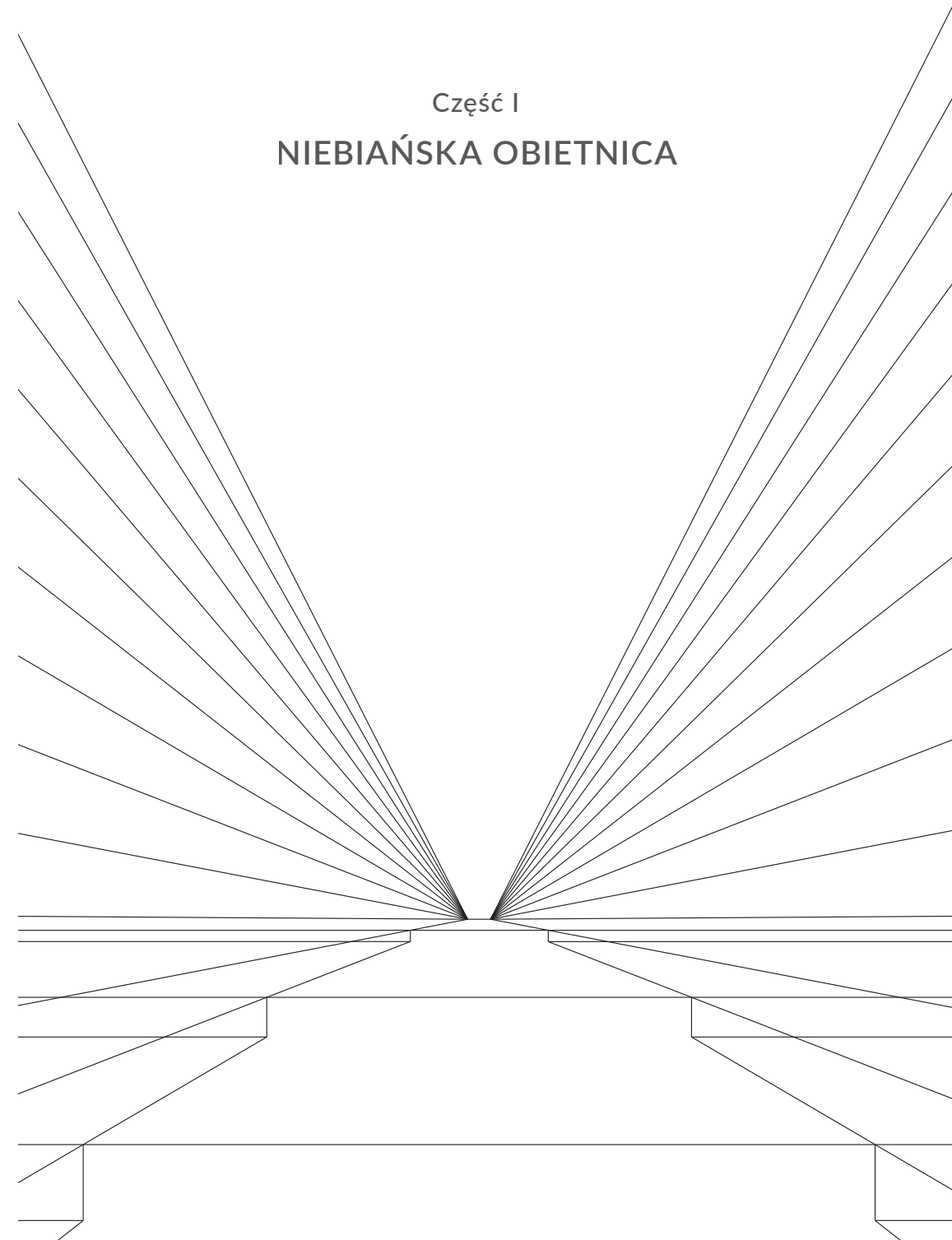
Dziękuję także recenzentom mojej rozprawy doktorskiej – Pani Profesor Joannie Grądział-Wójcik i Panu Profesorowi Marianowi Kisielowi – za wnikliwą lekturę. Wszystkie uwagi stanowiły dla mnie niezwykle cenne źródło informacji, pomogły mi spojrzeć na własną pracę i metody badawcze z innej perspektywy, poszerzając mój naukowy horyzont. Precyzyjne, pogłębiające merytoryczną perspektywę omówienia poszczególnych aspektów rozprawy, jakie przyniosły recenzje mojej pracy, są jednym z najważniejszych źródeł rozwoju młodego badacza.

Podziękowania kieruję także do Pana Profesora Tomasza Mizerkiewicza, autora recenzji wydawniczej, za dokładną i uważną lekturę, nieocenione rady, które pomogły mi nie tylko dopracować kształt niniejszej książki, ale staną się także bardzo istotnymi wskazówkami w mojej dalszej pracy badawczej.

Nie może zabraknąć także słów podziękowań dla moich drogich rodziców, męża, siostry Estery i najbliższej rodziny oraz niezastąpionych przyjaciół – zwłaszcza Kamili Czai i Sabiny Strózik – za wsparcie duchowe, logistyczne i merytoryczne.

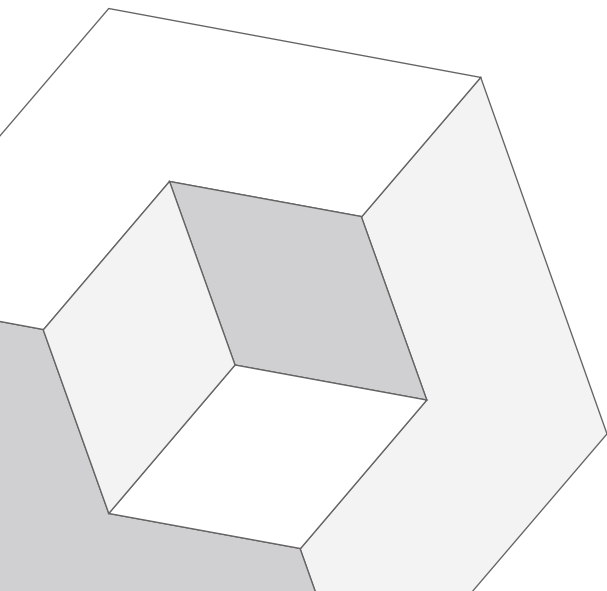


Część I
NIEBIAŃSKA OBIETNICA



*A największym ze złudzeń jest podstawowy ludzki popęd [...],
by tworzyć „systemy nieśmiertelności”, czyli pozbawione racjonalnych
przesłanek systemy wierzeń w jakąś formę nieśmiertelności.*

THOMAS CATHCART, DANIEL KLEIN: *Heidegger i hipopotam
idą do nieba. O życiu, śmierci i zaświatach na serio i w żartach*



Począwszy od literatury średniowiecznej „rajski żywioł” wyobraźni przywodzi na myśl pewne stereotypowe przedstawienia i motywy. Jak pisze Jacek Sokolski, wyobrażenia raju ziemskiego (oddzielnego od nieba – Nowego Jeruzalem) wypełniały stałe elementy wynikające ze źródłowej wizji ogrodu Eden roztoczonej w Księdze Rodzaju. Składały się nań głównie elementy natury – drzewa, jasność, rozległa przestrzeń, czyste powietrze; oczywiście panował tam szeroko pojęty dostatek, w centrum zaś znajdował się pałac, zwykle umiejscowiony na szczycie góry¹. Nie znaczy to jednak, że wizje te zawsze stanowiły odzwierciedlenie słów Biblii. Dość wcześnie w literaturze europejskiej opisy raju ulegały przeobrażeniom i indywidualizacji:

W średniowieczu temat Raju Ziemskiego stał się jednym z najbardziej eksploatowanych motywów literackich. Podlegał przy okazji różnym transformacjom i interpretacjom, które w konsekwencji doprowadziły do jego swoistej „sekularyzacji” w ramach wielkich kompozycji alegorycznych w rodzaju *Romansu o Róży* i jego licznych naśladownictw².

1 J. SOKOLSKI: *Staropolskie zaświaty. Obraz piekła, czyśćca i nieba w renesansowej i barokowej literaturze polskiej wobec tradycji średniowiecznej*. Wrocław 1994, s. 267–274. Zob. także J. DELUMEAU: *Historia raju. Ogród rozkoszy*. Przeł. E. BĄKOWSKA. Warszawa 1996.

2 J. SOKOLSKI: *Staropolskie zaświaty...*, s. 265.

Pomimo owych przekształceń raj kojarzy się z krainą szczęścia i spokoju. Wieczna szczęśliwość, pewność bliskości Boga, ukojenie, pożegnanie ze zmysłową stroną doczesności, radość pojmowana zupełnie inaczej niż ziemskie rozkosze, jedność w złączeniu z harmonijnym światem przyrody – to ogólniki, na których opierały się liczne przedstawienia nieba. Nic dziwnego jednak, że w obliczu skromnych opisów biblijnych i pobudzonej nimi wyobraźni, a także zmieniającego się pojmowania owej szczęśliwości obraz raj u przestrzeni wieków ulegał w literaturze i sztukach plastycznych liczny metamorfozom³. Nie jest także niczym innowacyjnym w poezji artykulacja lęku przed niemożliwością osiągnięcia owej wiecznej szczęśliwości ani też wątplenie w istnienie raj u. Jednak wyróżnikiem poezji współczesnej odnoszącej się do obrazów nieba i czerpiącej z „rajskiej” metaforyki jest przede wszystkim stawianie pytania o to, czy człowiek na pewno chce właśnie takiego raj u, oderwania od wszystkiego, co ziemskie. Czy to spełni jego marzenia o wiecznej szczęśliwości? Czy wyrzeczenie się codzienności i cielesności będzie równoznaczne z ukojeniem? Znamiona oryginalności na tle wcześniejszych literackich wizji nieba wydaje się także przynosić w poezji współczesnej cel, dla którego w poszczególnych wierszach wykorzystano rajske elementy – cel, który swoim zaświatowym podróżom postawił już między innymi Dante, co czyni jego dzieło w pewnym sensie ponadczasowym. Chodzi mianowicie o wykorzystanie problematyki eschatologicznej dla przedstawienia świata doczesnego⁴.

Analizę niebiańskich reprezentacji w polskiej poezji współczesnej należy rozpocząć od przywołania wybranych utworów Czesława Miłosza, który projektuje bardzo zindywidualizowany

3 Oczywiście zmiana ta ma miejsce nie tylko w literaturze, ale także we współczesnym światopoglądzie i wszystkich szeroko rozumianych tekstach kultury. Píše o tym w swojej książce Zbigniew Danielewicz. Zob. Z. DANIELEWICZ: *Niebo. Historia przyszłości*. Warszawa 2005.

4 Zob. M. GŁOWIŃSKI: *Gombrowicz poprawia Dantego*. „Teksty Drugie” 2000, nr 5, s. 58–67.

obraz raju, choć oczywiście niepozbawiony nawiązań do wizji chrześcijańskiej. Wyróżnikiem tekstów noblisty nawiązujących do eschatologii na tle innych związanych z tematem zaświatów wierszy współczesnych jest przekonanie o istnieniu owej przestrzeni, niezależnym w najmniejszym nawet stopniu od wyznawanej religii. Aspekt ten diagnozował Aleksander Fiut:

Pisał w *Drugiej przestrzeni*, że zapełnianie obrazami krain pośmiertnych należy do najważniejszych potrzeb człowieka, bowiem bez istnienia „drugiej przestrzeni” rozpada się porządek bytu, ztraca moralna wrażliwość i gaśnie twórcza wyobraźnia. Zdaniem Miłosza, ta potrzeba jak gdyby wyprzedza wszelkie religie – zdaje się od nich pierwotniejsza, bardziej elementarna, przyrodzona ludzkiej naturze – one dostarczają jej tylko koniecznego pojęciowego lub wizualnego budulca⁵.

Miłoszowi, pomimo licznych wątpliwości i zmian światopoglądowych, zdaje się więc towarzyszyć, przynajmniej w całej powojennej twórczości, silne przekonanie, że nadzieja na dalsze trwanie po śmierci nie jest płonna i bezpodstawna⁶.

⁵ A. FIUT: *Zwiedzanie zaświatów*. „Kwartalnik Artystyczny” 2012, nr 2 (74), s. 92.

⁶ Ma to oczywiście związek z silną obecnością rozważań o naturze religijności i wiary, chrześcijaństwie, gnozie, granicy pomiędzy sferami *sacrum* i *profanum* oraz z całym metafizycznym, niezwykle skomplikowanym pod tym względem podłożem twórczości Miłosza. O problematyce tej pisali już liczni badacze literatury. Zob. J. BŁOŃSKI: *Miłosz jak świat*. Kraków 1998; A. FIUT: *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*. Kraków 1998; A. FIUT: *W stronę Miłosza*. Kraków 2003; Z. KAŻMIERCZYK: *Dzieło demiurga. Zapis gnostycznego doświadczenia egzystencji we wczesnej poezji Czesława Miłosza*. Gdańsk 2011; w kontekście doświadczenia epifanii – R. NYCZ: *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*. Kraków 2001; w kontekście apokatastazy – Jan Błoński i Aleksander Fiut w wymienionych już pozycjach oraz D. OPAČKA-WALASEK: *Chwile i eony. Obrazy czasu w polskiej poezji drugiej połowy XX wieku*. Katowice 2005; R. GORCZYŃSKA: *Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem. Komentarze*. Kraków 1992. Problematyką religijności zajmowało się także wielu innych literaturoznawców. Odniesienia do ich prac znajdują się w kolejnych rozdziałach niniejszej książki.

Nigdy nie uważaj
tego świata za jedyny.
Następny i jeszcze następny...
Wszystkie światy są tu, teraz⁷.

Czytając zarówno poezję Miłosza, jak i liczne jej opracowania, nie można jednak nie zauważyć tego, że jest on przede wszystkim poetą afirmacji życia i piękna świata⁸, a wiara w istnienie „dru-giej przestrzeni” nie łączy się w tej twórczości z obsesją śmierci. W swoich poetyckich rozważaniach dotyczących losu ludzkiej du-szy Miłosz nie przywiązuje się do żadnych dogmatów i przeko-nań, czy to wywodzących się z danego filozoficznego nurtu, czy też z konkretnego systemu religijnego. Tworzy on natomiast swoistą kryptoteologię (czy raczej liczne kryptoteologie)⁹, choć według mnie znacznie bardziej adekwatnym określeniem będzie nazwanie Miłoszowych zabiegów kreowaniem teologii prywatnej:

Naturalnie jestem sceptyczny, ale zarazem śpiewam,
pokonując w ten sposób przeciwieństwo
pomiędzy prywatną religią i religią obrzędu.

C. MIŁOSZ: 22. *Miejcie zrozumienie*, s. 1274

7 C. MIŁOSZ: *Zen codzienny*. W: IDEM: *Wiersze wszystkie*. Kraków 2011, s. 1045.

8 Zob. J. BŁOŃSKI: *Miłosz jak świat*. Kraków 1998; A. FIUT: *W stronę Miłosza*. Kraków 2003; R. GORCZYŃSKA: *Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem. Komentarze*. Kraków 1992.

9 Termin kryptoteologia stosuję za Agatą Bielik-Robson. Zob. A. BIELIK-ROBSON: „*Na pustyni*”. *Kryptoteologie późnej nowoczesności*. Kraków 2008. W rozumieniu autorki kryptoteologia to określenie dla demaskacji wszelkich systemów myślowych, które pozornie tylko wolne są od religijności. Według Agaty Bielik-Robson oraz przytaczanych przez nią filozofów (Walter Benjamin, Slavoj Žižek) wszelkie systemy czerpią w jakiś sposób z teologii i podstaw różnych religii.

Poeta łączy w swoim dziele elementy teologii i filozofii, ale dodaje bardzo ważny pierwiastek indywidualnych, prywatnych przemyśleń i doświadczeń. Komponują się one z wymienionymi dziedzinami właśnie dlatego, iż prywatność poezji Miłosza wyrażona jest w sposób pozwalający te doświadczenia zuniwersalizować, przez co czytelnik ma możliwość odnaleźć w tych wizjach odpowiedzi na własne lęki i wątpliwości:

Nigdy, nigdy
nie zaniedbuj swego życia,
choć trwa krótko:
to życie, ulotne,
jest jedyne, jakie masz na własność.

Pragnienie
pójścia do nieba
jest początkiem
spadania do piekła.

C. MIŁOŚ: *Zen codzienny*, s. 1044–1045

W swojej poezji Miłosz poszukuje formy bardziej pojemnej. Nie jest inaczej w przypadku wizji zaświatów wpisanej w jego wiersze, a najważniejsze w realizacji tego tematu zdają się trzy zagadnienia. Przede wszystkim istotne jest dla poety podtrzymywanie wiary w to, iż człowiek współczesny nie unicestwił zaświatów wraz z wygnaniem czy wręcz uśmierceniem Boga. Czyni to poprzez liczne próby kreowania „łak pozaziemskich”, niejednokrotnie nadając im ziemski, oswojony kształt:

Dusza odrywa się od ciała i szybuje,
Pamięta, że jest wysokość
I jest niskość.

Czy naprawdę zgubiliśmy wiarę w drugą przestrzeń?
I znikło, przepadło i Niebo, i Piekło?

Bez łąk pozaziemskich jak spotkać Zbawienie?
Gdzie znajdzie sobie siedzibę związek potępionych?

C. MIŁOSZ: *Druga przestrzeń*, s. 1217

Drugi problem stanowi możliwość przedstawienia owej nadziei na istnienie zaświatów i ich ewentualnego „kształtu” za pomocą ułomnego językowego narzędzia. Dlatego też w swojej poezji noblista wykorzystuje do przedstawiania wizji życia wiecznego obrazy znane z ludzkiego doświadczenia, niewymykające się opisowi – to, co poprzez swą empiryczną sprawdzalność jest jednostce bliskie.

Po tamtej stronie żadnej rzeczy, którą moglibyśmy
zobaczyć, dotknąć, usłyszeć, posmakować.

Wybieramy się tam, ociągając się, niby emigranci
nie oczekujący szczęścia w dalekich krajach wygnania.

C. MIŁOSZ: 20. *Granica*, s. 1272

„Niebiańskie pokoje” nie są w tej twórczości niedostępnym wymiarem pełnym cudowności, której nie sposób opisać (przez co abstrakcyjnej i obcej), a przestrzenią wypełnioną ukochanymi osobami i przedmiotami, miejscem, które nie staje się krainą wygnania:

Jeżeli po śmierci dostanę się do Nieba, musi tam być jak tutaj,
tyle że pozbędę się tępych zmysłów i ociężałych kości.

Zmieniony w samo patrzeć, będę dalej pochłaniał proporcje
ludzkiego ciała, kolor irysów, paryską ulicę w czerwcu o świcie,
całą niepojętą, niepojętą mnogość widzialnych rzeczy.

C. MIŁOSZ: *Uczciwe opisanie samego siebie nad szklanką whisky
na lotnisku, dajmy na to w Minneapolis*, s. 1150

Trzecią, i chyba najbardziej istotną kwestią dotyczącą nieba „autorstwa” Miłosza jest znalezienie takiej jego formuły, która będzie pozbawiona bolesnego, wpisanego w życie doczesne elementu utraty. To raj „bardziej pojemny” niż ten, o którym naucza chrześcijańska teologia. Zbawienie, które pozwala na odzyskanie jedności z Bogiem bez wyrzekania się wszystkich aspektów człowieczeństwa (a jedynie przy oczyszczeniu się z tego, co złe i słabe), to właśnie *apokatastasis panton*.

[...] Myślę, że ruch krwi
Tam powinien być dalej triumfalnym ruchem
Wyższego, że tak powiem, stopnia. Że zapach lewkonii
I nasturcja, i pszczoła, i buczący trzmiel,
Czy sama ich esencja, mocniejsza niż tutaj,
Muszą tak samo wzywać do sedna, w sam środek
Za labiryntem rzeczy. Bo jakżeby umysł
Mógł zaprzestać pogoni, od Nieskończonego
Biorąc oczarowanie, dziwność, obietnicę?
Ale gdzie będzie ona, droga nam śmiertelność?
Gdzie czas, który nas niszczy i razem ocala?
To już za trudne dla mnie. Pokój wieczny
Nie mógłby mieć poranków i wieczorów.
A to już dostatecznie mówi przeciw niemu.
I zęby sobie na tym połamie teolog.

C. MIŁOSZ: *Jak powinno być w niebie*, s. 922

Próbując odrestaurować utraconą przez człowieka współczesnego wiarę, Miłosz kreuje własne zaświaty i ustala nowe zasady prywatnej wiary, przez cały czas poszukując przy tym takiego sposobu mówienia o tych problemach, który byłby odmienny, swobodniejszy i pojemniejszy niż dyskurs teologiczny. Zachowując silne przekonanie nie tylko o możliwości zbawienia, ale także o jego powszechności, zapisuje tym samym w swoim poetyckim dziele swoistą niebiańską obietnicę¹⁰. Tak o tym wymiarze poezji noblisty pisze Kris Van Heuckelom:

Pierwszą ważną cechą zmartwychwstania w ujęciu Miłosza jest fakt, że nie dotyczy ono tylko pierwiastka duchowego, ale odnosi się także do cielesnego, materialnego wymiaru świata [...]. Podczas gdy w tradycji chrześcijańskiej zmartwychwstanie odnosi się tylko do człowieka, u Miłosza dotyczy wszelkich bytów materialnych¹¹.

W drugiej połowie XX wieku nie tylko Miłosz zмага się w poezji z możliwością istnienia raju i przywiązaniem do materialnego, cielesnego wymiaru egzystencji. Kluczową strategią wykorzystywaną przez poetów współczesnych w trakcie opisywania niebiańskiej przestrzeni (obok tak znamiennej, między innymi dla Miłosza, ukazywania raju jako odbicia życia ziemskiego, któremu to zabiegowi poświęcę więcej uwagi w rozdziale dotyczącym apokatastazy) jest odwrócenie porządku. Oczywiście owo kształtowanie przestrzeni zdehierarchizowanej przechodzi przez kolejne ewolucyjne stadia, jednak

10 Warto w tym miejscu wspomnieć także o innej koncepcji zbawienia, jaka pojawia się w ostatnich tekstach poety, przede wszystkim w wierszu *O zbawieniu*. Mianowicie chodzi o postrzeganie zbawienia w sposób binarny, jednocześnie jako wybawienia i pozbawienia, o czym wspomina między innymi Marian Stala. Zob. M. STALA: *Tak mówi cisza. O „Wierszach ostatnich” Czesława Miłosza*. W: IDEM: *Niepojęte: jest. Urywki nienapisanej książki o poezji i krytyce*. Wrocław 2011, s. 40. Szczegółowe rozważania dotyczące tej kwestii zawarte są w części poświęconej poetyckim kreacjom czyścica.

11 VAN HEUCKELOM K.: *„Patrzeć w promień od ziemi odbity”. O wizualność w poezji Czesława Miłosza*. Warszawa 2004, s. 168–169.

u podstaw wizji raju w poezji współczesnej leży głównie problem możliwości jego odnalezienia, w twórczości lat dziewięćdziesiątych XX wieku przeradzający się w próby wykreowania „raju własnego”. Współczesne niebo nie musi ewokować przedstawień religijnych – jest to niejednokrotnie przestrzeń pozbawiona świętości, jednocześnie bardziej dostępna, choć wymykająca się dookreśleniom. Niebo poetów drugiej połowy XX wieku to przestrzeń pełna sprzeczności.

Od tego trzeba było zacząć: niebo.
Okno bez parapetu, bez futryn, bez szyb.
Otwórz i nic poza nim,
Ale otwarty szeroko.

Nie muszę czekać na pogodną noc,
ani zadzierać głowy,
żeby przyjrzeć się niebu.
Niebo mam za plecami, pod ręką i na powiekach.
Niebo owija mnie szczelnie
i unosi od spodu.

Nawet najwyższe góry
nie są bliżej nieba
niż najgłębsze doliny.
Na żadnym miejscu nie ma go więcej
niż w innym.
Obłok równie bezwzględnie
przywalony jest niebem co grób.
Kret równie wniebowzięty
jak sowa chwiejąca skrzydłami.
Rzecz, która spada w przepaść,
spada z nieba w niebo.

Sypkie, płynne, skaliste,
rozpłomienione i lotne
połacie nieba, okruszyny nieba,

podmuchy nieba i sterty.
Niebo jest wszechobecne
nawet w ciemnościach pod skórą¹².

W zacytowanym wierszu Wisławy Szymborskiej *Niebo* jest ono przede wszystkim przestrzenią niezmiernie chaotyczną – podmiot nie jest w stanie opisać go w sposób jednoznaczny. Nie zostaje podana ukonkretniająca lokalizacja, zachwianiu ulega klasyczny, wertykalny porządek. To niebo pełne sprzeczności – „sypkie, płynne, skaliste”, ogromne, przepastne („połacie nieba”) i drobne („okruszyny nieba”), ukryte w najdrobniejszych elementach życia, otwarte i zamknięte jednocześnie, przestronne i ciasne, wyzwajające i przygniatające, wręcz zniewalające („niebo owija mnie szczelnie”). Zdawałoby się, iż taki sposób przedstawienia warunkuje nieograniczoną wolność i dostępność zbawienia („Kret równie wniebowzięty/ jak sowa chwiejąca skrzydłami”), nie sposób jednak nie zauważyć, że owa przestrzeń właśnie zbawienia i jakiegokolwiek Absolutu jest pozbawiona („Otwór i nic poza tym”). Nie jest to miejsce święte – w prezentowanym opisie nieba wykorzystano określenia o nacechowaniu negatywnym, takie jak „ciemność”, „przepaść”, „przywalony”. Obraz nieba wyłaniający się z wiersza Szymborskiej z jednej strony kojarzy się z wyzwoleniem, z drugiej implikuje nieokreślony niepokój, choć ukryty jest on w pojedynczych słowach, w głębokich warstwach semantycznych tekstu. Niepokojący jest wykorzystany w pierwszych partiach tekstu zabieg materializacji, a nawet reifikacji abstrakcyjnego pojęcia, jakim jest niebo, poprzez nadanie kreowanej przestrzeni cech przedmiotów codziennego użytku. „Niebo owija mnie szczelnie” – ta metafora może być rozumiana, jak większość środków zgromadzonych w tekście, w dwójaki sposób. Niebo staje się przytulne jak koc bądź zniewalające jak folia spożywcza, która ogranicza ruchy i nie przepuszcza tlenu. Przyglądając się kolejnym z tych określeń, można

12 W. SZYMBORSKA: *Niebo*. W: EADEM: *Zmysł udziału. Wybór wierszy*. Kraków 2008, s. 37–38.

wyraźnie odtworzyć źródła wyrażonych na końcu wiersza obok zachwyty – lęku, a nawet rozpacz.

Zjadam niebo, wydałam niebo.
Jestem pułapką w pułapce,
zamieszkiwanym mieszkańcem,
obejmowanym objęciem,
pytaniem w odpowiedzi na pytanie.

Podział na ziemię i niebo
to nie jest właściwy sposób
myślenia o tej całości.
Pozwala tylko przeżyć
pod dokładniejszym adresem,
szybszym do znalezienia,
jeślibym była szukana.
Moje znaki szczególne
to zachwyty i rozpacz.

W. SZYMBORSKA: *Niebo*, s. 38

Najistotniejszym aspektem nieba, jaki został ukazany w omawianym wierszu, jest jego wszechobecność i wyraźna odmienność od tradycyjnych przedstawień wyrażona w napomnieniu: „Podział na ziemię i niebo/ to nie jest właściwy sposób/ myślenia o tej całości”, które przełamuje teologiczny porządek. Niebo nie znajduje się poza ludzkim życiem, w innej przestrzeni, innym wymiarze. Dwie ostatnie strofy wiersza sprowadzają czytelnika z wyżyn wymykającego się wyobraźni, odległego, niebiańskiego świata, lokując go w centrum ludzkiej egzystencji – w fizjologii i psychologii. Sztucznie oddzielamy niebo od ziemi, tak jak izolujemy życie od śmierci i chcielibyśmy odseparować szczęście od cierpienia. Źródłem radości i ukojenia mogłaby być diagnozowana w wierszu dostępność nieba, jednak owa przestrzeń „na wyciągnięcie ręki” nie przynosi pocieszenia – roztopiona w świecie doczesnym traci znamiona

sakralne, nie jest czymś, czego można by oczekiwać. W tym świetle dostępny wydaje się jedynie zachwyt na ziemi. Niepokój jest podkreślany przez tryb warunkowy wypowiedzianych przez podmiot słów („jeślibym była szukana”) oraz hiperbolizujące zestawienia, epitety tautologiczne, które w rezultacie nie dookreślają żadnego aspektu wykreowanego w wierszu nieba: „pułapka w pułapce”, „zamieszkiwany mieszkaniec”, „objęcie w objęciu”, „pytanie w odpowiedzi na pytanie”. Podkreślają jedynie logiczny błąd rozumowania – nie chodzi bowiem o niemożność rozstrzygnięcia kwestii dotyczącej pośmiertnego losu ludzkiej duszy, ale o nieprawidłowo postawione pytania. W wierszu Szymborskiej życie doczesne wydaje się jedyną dostępną pełnią, a skoro egzystencjalna pełnia została już osiągnięta, nie będzie dopełniona nagrodą, cudownością oraz jednością z Bogiem. Będzie samotnością. Niebo u Szymborskiej rozplynęło się w doczesności. Zestawione z domem, przyjaznym miejscem, z którego, z bezpiecznej odległości, ogląda się to, co na zewnątrz, niebo sprawia wrażenie nieokiełzanego i zniewalającego. Życie i to, co następuje po nim, pełne jest przeciwstawnych emocji, antynomicznych zestawień, pozornie uzupełniających się par wyrażen („połacie”, „okruszyny”; „podmuchy”, „sterty”; „zjadam”, „wydalam”; „pytanie”, „odpowiedź”; „znaleziona”, „szukana”, przede wszystkim zaś „zachwyt” i „rozpacz”). Teoretycznie owa całość, na którą składają się niebo i ziemia, to dobrze zorganizowane, uzupełniające się połączenie, a zaznaczana bliskość nieba powinna przynosić ukojenie, jednak cień ironii ukryty w pojedynczych słowach sprawia, że wypowiedź podmiotu staje się niepokojącym komunikatem. Pytanie pozostaje bowiem właściwie bez odpowiedzi („pytaniem w odpowiedzi na pytanie”) – niebo i sam podmiot stają się pułapką i więzieniem jednocześnie, unoszonym, ale też owiniętym, zniewolonym, pozbawionym możliwości ucieczki.

Ta głęboko ironiczna wizja nieba jest zdecydowanie niejednoznaczna – z jednej strony pozwala docenić różne aspekty i wymiary ludzkiego życia, dostrzec cudowność pomiędzy zwyczajnością, zachwyt w rozpacz. Niebo dostępne jest na ziemi, ale także wymaga ofiary, zdawałoby się niewielkiej, polegającej jednak na akceptacji

życia, w którym jedyne radości to te, jakich dostarczyć może jednostce codzienność. Niebo jako inna przestrzeń, do której trafia ludzka dusza po śmierci ciała, czyli w znanym nam klasycznym wymiarze, w wierszu Szymborskiej nie istnieje. Wiersz ten, pomimo wykorzystania wielu elementów związanych z wyobrażeniami raju – takich jak nieograniczona wolność i otwartość, wniebowzięcie, zachwyt – nie przekazuje eschatologicznej nadziei na osiągnięcie wiecznej szczęśliwości. Należy także zauważyć, że w zacytowanym tekście pojawiają się również leksemy związane z zagrożeniem, zapadaniem się w bliżej nieokreśloną otchłań – „przepaść”, „najgłębsza dolina”, „pułapka”. Jak pisze Anna Legeżyńska:

Leśmian pisał o światach i za-swiatach; Szymborska pisze o świecie, ale dużo wie o nie-świecie [...]. Rzeczywistość negatywna w jej wierszach (zob. *Dworzec*) zostaje skonfrontowana z rzeczywistością obiektywną, jedna wobec drugiej jest symetryczna. „Nicość przenicowała się także i dla mnie”, pisze poetka, dowodząc, że każdy element istnienia posiada swój duplikat w nieistnieniu¹³.

Nawet otwarte dla wszystkich niebo zdaje się taki właśnie nieistniejący duplikat posiadać, a unicestwia je ironicznie zbyt głębokie zakorzenienie w ludzkiej egzystencji – do tego bardzo specyficznej, podszytej lękiem i będącej swoistym uwięzieniem w zagubieniu, które zdradzają ostatnie słowa podmiotu:

Pozwala tylko przeżyć
pod dokładniejszym adresem,
szybszym do znalezienia,
jeślibym była szukana.
Moje znaki szczególnie
to zachwyt i rozpacz.

W. SZYMBORSKA: *Niebo*, s. 38

13 A. LEGEŻYŃSKA: *Wisława Szymborska*. Poznań 1997, s. 46.

Przerzutnia pomiędzy pierwszym a drugim wersem cytowanej strofy podkreśla złożenie „pozwała przeżyć”. Nie jest to życie w pełni, a jedynie takie, które polega na zaspokojeniu podstawowych potrzeb. Zaakcentowane zostaje nie tylko nieistnienie nieba, ale także nieistnienie Innego, samotność, którą unaocznia tryb warunkowy – „jeślibym była szukana”. Szukana w specyficzny sposób, jak poszukuje się zaginionych lub złoczyńców, poprzez podanie rysopisu, znaków szczególnych.

Niebo Szyborskiej staje się więc wyraźnie jedynie nazwą na nieograniczoność nicości, wielowymiarowej, egzystencjalnej pustki, a kusząca obietnica wolności paradoksalnie coraz bardziej zaczyna przypominać zniewolenie.

Za nadmiarem form wykreowanych przez naturę kryje się próżnia, pustka, nicość – taką konkluzję można wyczytać z dawnych i nowych wierszy Szyborskiej. [...] Życie człowieka jest więc tylko przerwą w nicości, pobytem na ziemi „w ludzkim chwilowo rodzaju” (*Przemówienie w biurze...*), ale ponieważ „przywiało” go z nieskończoności, do teje niewiadomej nieskończoności powrócić musi¹⁴.

Tak właśnie jest w omawianym tekście – nie chodzi bowiem jedynie o nieistnienie jakiejś formy nieskończoności, choć unaoczniony wcześniej niepokój przed pustką wpisany jest w kolejne strofy. Podstawowym problemem wyrażonym słowami podmiotu wydają się niemożność odkrycia i opisanie tej przestrzeni, wszelkie negacje i rozterki, jakie niosą za sobą eschatologiczne rozważania. Przede wszystkim bardzo wyraźny w wierszu staje się nacisk, jaki poeci pokolenia '56 kładą na materialny, sprawdzalny empirycznie wymiar rzeczywistości, wzrastające przywiązanie do ulotnej doczesności. Wiersz Szyborskiej zawiera więc załączki wielu zagadnień, które w poezji kolejnych twórców będą towarzyszyły kreowaniu zaświatowych przestrzeni, przede wszystkim zaś podszyty jest tak powszechnym w poezji współczesnej niepokojem, iż niebo roztopiło się w nieistnieniu.

¹⁴ A. LEGEŻYŃSKA: *Wisława...*, s. 47.

Z zupełnie innym poziomem laicyzacji zaświatów mamy do czynienia w wierszu Tomasza Różyckiego, w którym, pomimo widocznej zmiany w sposobie poetyckiej kreacji, jakaś forma innego świata wciąż współistnieje z ludzką rzeczywistością. Należy jednak zwrócić uwagę, iż są to raczej fingowane „światy możliwe”¹⁵, tworzenie swobodnego raju na ziemi. To nie prognozowany los pośmiertny ludzkiej duszy, a próba zdomowienia się w prywatnym niebie za życia:

Czułe jest niebo, ono rejestruje
całą tę gamę jęków i pomruków
i mnie się, marszczy, i przegrupowuje
stada aniołów, odrzutowców. Furkot,
charkot i trwoga, kiedy tu lądują
między szklanki i plamy, na tym biurku,
wśród szatańskich wersetów. Chmura kurzu,
zmarli poeci na moment w podróż¹⁶.

Z aspektem niebiańskim sankcjonowanym kulturowo łączą owo niebo z wiersza jedynie przegrupowane stada aniołów, którzy formalnie poddani zostali dwóm zabiegom: desakralizacji i animalizacji. Zestawienie tych nadprzyrodzonych istot z odrzutowcami, możliwość podporządkowania ich warunkom panującym w zmechanizowanym świecie nowoczesnym przede wszystkim odziera owych mieszkańców niebios z ich sakralnego wymiaru – nie są to

15 Strategia pisarska Różyckiego stanowi reprezentację teorii światów możliwych, której karierę rozpoczął Umberto Eco, przenosząc ją z logiki na grunt literaturoznawstwa. Zob. U. ECO: *Lector in fabula. Współdziałanie w interpretacji tekstów narracyjnych*. Przeł. P. SALWA. Warszawa 1994, s. 188. O wykorzystaniu teorii światów w odniesieniu do literatury pisali już: A. ŁEBKOWSKA: *Fikcja jako możliwość. Z przemian prozy XX wieku*. Kraków 1991; S. BALBUS: *Świat ze wszystkich stron świata. O Wisławie Szymborskiej*. Poznań 1996. O tej strategii pisarskiej w kontekście twórczości Stanisława Barańczaka pisała także Joanna Dembińska-Pawelec. Zob. J. DEMBIŃSKA-PAWELEC: *Światy możliwe w poezji Stanisława Barańczaka*. Katowice 1999.

16 T. RÓŻYCKI: *Strzela Aurora*. W: IDEM: *Księga obrotów*. Kraków 2010, s. 5.

święte istoty, które tylko w wyjątkowych sytuacjach nawiązują kontakt z mieszkańcami ziemi, a grupa znajdujących się w korytarzu powietrznym przeszkód, które należy „przegrupować”. Dodatkowo leksem ten konotuje wyraźne skojarzenia militarne, przez co jednoznacznie osadza anioły w opozycji wobec człowieka i świata. Epitet „stado aniołów” prowadzi do animalizacji, odbiera ważkość i wyjątkowość zastępom aniołów, sprowadzając je do zjawiska przyrodniczego, które człowiek ery nowoczesnej może sobie z łatwością podporządkować. W opisie przestrzeni niebieskiej, w zestawieniu elementów *sacrum* z rozkładem lotów kryje się głęboka ironia. Przemieszczenie porządków stanowi w wierszu przede wszystkim chwyt poetycki, wykorzystujący oswojoną metaforę, która raz użyta, pozostawia za sobą ślad pierwotnego znaczenia. Aniołowie, odrzutowcy i zmarli poeci przemieszani na jednej płaszczyźnie biurka, pośród plam i szklanek – to nic innego, jak odzwierciedlenie procesu twórczego, chaosu słów na papierze, który przyjmie wszystko, który mnie się i marszczy – niczym kolejne stronicie nieudanego dzieła niszczone przez niezadowolonego twórcę. Ten sztuczny i zniekształcony kontakt z transcendencją jest bardzo nietrwały i ulotny. Bohater liryczny nie przekracza granic innego świata, a jedynie przelotnie zauważa pierzchające anioły i zmarłych poetów „na moment w podróży”. W kontekście tych rozważań warto zwrócić uwagę na swoistą gradację wynikającą z organizacji brzmieniowej cytowanego tekstu. Dynamiczna zmiana rodzajów nagromadzonych głosek oddaje ewolucję nastroju wiersza. Nagromadzenie głosek miękkich i szumiących wywołuje efekt przyjemnego, delikatnego, czułego czy wręcz erotycznego pomruku: „całą tę gamę jęków i pomruków/ i mnie się, marszczy”. Głoski miękkie w kolejnym wersie ustępują miejsca dominacji dźwięcznych głosek twardych, konotujących zupełnie inne słuchowe skojarzenia: „przegrupowuje/ stada aniołów, odrzutowców. Furkot,/ charkot i trwoga”. Rytm tej zmiany, oprócz dynamizmu, dźwiękowo naśladuje także czynność spadania, lądowania i nagłą zmianę porządku – z wertykalnego, pomiędzy niebem a ziemią, na horyzontalną płaszczyznę kartki. Ów rytmiczny tok przywodzący na myśl klasyczne wiersze sylabotoniczne

idealnie łączy budowę tekstu z jego warstwą metaforyczną. Jest to bowiem „pozostałość” po twórczości dawnych mistrzów, umarłych poetów, osadzająca się w świadomości twórcy współczesnego niczym drażniąca „chmura kurzu”. Szatańskie, zdradzieckie wersety nie pozwalają całkowicie uwolnić się od tego wpływu. Tradycja staje się jednocześnie niebiańską inspiracją i szatańską pułapką, a w słowach podmiotu słyszeć lęk¹⁷. Źródłem odczuwanej przez człowieka z wiersza trwogi jest właśnie ów obezwładniający wpływ, niemożliwość przekroczenia pewnych granic (pomimo prób łamania porządku), tkwienie pośrodku – pomiędzy możliwością istnienia innych światów a przyziemnością codzienności uwikłanej w tradycję i zaplecze lekturowe, którego dźwięczny pogłos (oddany przy pomocy instrumentacji głoskowej) wciąż ogranicza swobodę twórczą.

W poezji Różyckiego jedną z metod kreowania „innego świata”, w którym dałoby się funkcjonować bądź do którego można by choć na chwilę uciec od przytłaczającej rzeczywistości, wydaje się właśnie akt tworzenia. Sztuka jednak, wbrew oczekiwaniom, nie przynosi jednoznacznych rozwiązań.

[...] Ponadto zabrałem
książkę, której nie czytam, z trującym rozdziałem
o grzybach, dwie kasety, ponieważ zbawienie

przychodzi przez muzykę. Dopóki baterie
się nie skończą, przeżyję. Śniło mi się wczoraj,
że wszedłem do pokoju, a on jak po torach
ruszył najpierw powoli, a potem oderwał

się zupełnie od świata. I nie mogłem wysiąść.
Nie będziemy tu tańczyć, zostaniemy tyle

17 Ten rodzaj lęku autorów – przed zapożyczeniem, naśladownictwem, niechcianym wpływem poprzedników – zdefiniował i zanalizował w swojej książce Harold Bloom. Zob. H. BLOOM: *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*. Przeł. A. BIELIK-ROBSON. Kraków 2002.

tylko, ile potrzeba. Będziemy muzyką
słodzić, muzyką solić¹⁸.

Zbawienie, czy też wybawienie, które sztuka ma przynieść człowiekowi z wiersza Różyckiego, nie zostaje osiągnięte. Oszukanie, ośpienie zmysłów i rozwinięcie skrzydeł twórczej wyobraźni pozwala wprawdzie wykreować świat, w którym człowiek może się według słów podmiotu zatopić, wsiąknąć w imaginatywną podróż, jednak bardzo wyraźnie zaznaczone są temporalne granice tej wyprawy („Dopóki baterie/ się nie skończą, przeżyję”). Oderwanie się od otaczającego świata jest tylko pozornie lepszym rozwiązaniem, nie udaje się też owej separacji osiągnąć w pełni. Ów stan okazuje się marzeniem sennym przeobrażonym w swego rodzaju koszmar. Bohater liryczny pozostaje więc właściwie w zawieszeniu pomiędzy skażonym nicością i niezadowolającym tu i teraz a innym wymiarem wymykającym się poznaniu oraz ostatecznie niespełniającym oczekiwań swojego wytwórcy.

Rozpad jest w tym tekście odzwierciedlony w niespójności wypowiedzi lirycznej – krótkie, urwane myśli, zmiany tematu. Sztuka miałaby stanowić ucieczkę, między innymi od owego rozczłonkowania właśnie, okazuje się jednak, że jeżeli spełnia to zadanie, to w zupełnie nieoczekiwany, niekoniecznie pozytywny sposób. Lęk po raz kolejny kojony jest przez pozory zabawy: „Będziemy muzyką/ słodzić, muzyką solić”. Przerzutnia sugeruje tu nawet metaforyczną zmianę stanu fizycznego – „będziemy muzyką” – ogłuszenie zmysłów, całkowite pochłonięcie sztuką, ale sztuką, która może stworzyć wręcz niebezpiecznie realne kreacje rzeczywistości („książkę, której nie czytam, z trującym/ rozdziałem/ o grzybach”). Twórczość może więc być toksyczna, uzależniająca, ogłuszająca i ogłupiająca, a w końcu wciągnięta przez nią do innego świata. Jak tekstowe staje się więzieniem („I nie mogłem wysiąść”). Oderwanie od rzeczywistości, specyficzna podróż w świat imaginacji stają się niebezpieczne, są swego rodzaju balansowaniem na granicy życia

18 T. RÓŻYCKI: *Literaturexpress*. W: IDEM: *Świat i Antyświat*. Warszawa 2003, s. 5.

i śmierci (pociąg odrywa się od świata, co sugeruje przejście na drugą stronę, poza świat materialny, poza życie).

W cytowanym utworze uwagę czytelnika zwracają liczne literackie dialogi. Intertekstualne gry z twórczością innych pisarzy motywowane są głównym nawiązaniem zawartym w tytule wiersza. *Literaturexpress Europa 2000* to nazwa projektu, w którym brali udział liczni pisarze europejscy – w roku 2000 pociąg przewożący literatów z 43 krajów Europy (w tym Jacka Podsiadło i właśnie Tomasza Różyckiego), promujących przeróżne wydarzenia kulturalne, pokonał trasę z Lizbony do Berlina. Nietrudno zauważyć, że była to bezpośrednia inspiracja do napisania cytowanego tekstu. Chodzi przede wszystkim o metaforyczny wymiar przedsięwzięcia – pisarze reprezentujący różne społeczeństwa, różniący się stylem pisarskim, wykorzystywanymi gatunkami czy rodzajem literackim, ukształtowani przez odmienne lektury i historyczne wydarzenia, zrzeszeni zostali na niewielkiej przestrzeni, biorąc udział w wydaniu nadającym literaturze uniwersalny wymiar.

Inspiracja ta odzwierciedlona została nie tylko w tytule wiersza i sytuacji lirycznej – unaocznia ją także budowa utworu, tworzącego siatkę intertekstów, pełnego literackich odniesień. Przede wszystkim zauważalna jest subtelna polemika z wymową wiersza Herberta *Pana Cogito przygody z muzyką*:

jej siła ukryta i jawna
budziła niepokój filozofów

boski Platon ostrzegał –
zmiany stylu muzyki
powodują przewrót społeczny
obalenie praw

łagodny Leibniz pocieszał
że jednak porządkuje
i jest ukrytym
arytmetycznym

ćwiczeniem
duszy

ale czym jest
czym jest naprawdę

metronomem wszechświata
egzaltacją powietrza
medycyną niebieską
parowym gwizdkiem emocji

3
Pan Cogito
zawiesza bez odpowiedzi
rozważania nad istotą muzyki

nie daje mu tylko spokoju
tyrańska władza tej sztuki

impet z jakim się wdziera
do naszego wnętrza

zasmuca bez powodu
raduje bez przyczyny

napełnia krwią bohaterów
zajęcze serca rekrutów

rozgrzesza nazbyt łatwo
za darmo oczyszcza¹⁹

19 Z. HERBERT: *Pana Cogito przygody z muzyką*. W: IDEM: *Wiersze zebrane*. Kraków 2008, s. 562–563. Jeżeli nie zostanie odnotowane inaczej, wszystkie cytaty z poezji Herberta będą pochodzić z tego wydania.

W swoich rozważaniach Pan Cogito docenia siłę muzyki, rozumie jej hipnotyczne piękno, przypisując jej również moc wybawiania, rozgrzeszania. W swym ogromnym wyczuleniu na ironię bohater liryczny Herberta zaznacza jednak wyraźnie dualną naturę tej artystycznej gałęzi – wybawia, ale też pociąga za sobą tłumy na śmierć, rozgrzesza, ale wszystkich i zbyt łatwo. Pan Cogito porzuca więc muzykę na rzecz wierności stałym wartościom, niezłomnej moralności, rezygnuje z dualnej natury muzyki sytuującej tę sztukę „poza dobrem i złem”, w przestrzeni „moralnej obojętności”. Powraca w tym tekście po raz kolejny kwestia problematycznej w twórczości Herberta antynomicznej pary: abstrakcyjne – namacalne, o której Stanisław Barańczak wspomina w *Uciekinierze z Utopii*²⁰. Po raz kolejny też poetycki wywód nie rozstrzyga ostatecznie, po stronie którego świata należy się opowiedzieć. Abstrakcyjna siła muzyki nie jest godna zaufania w swej dwoistej, zdradzieckiej naturze, zaś konkret nie uwalnia od ciągłych sprawdzianów, wyborów i prób:

wybrał
to co podlega
ziemskim miarom i sądom

by gdy nadejdzie godzina
mógł przystać bez szemrania

na próbę kłamstwa i prawdy
na próbę ognia i wody

Z. HERBERT: *Pana Cogito przygody...*, s. 564

Bohater wiersza Różyckiego wybiera świat abstrakcji, poddaje się magii muzyki, odrywa się od realnego świata, wydaje się więc

²⁰ Zob. S. BARAŃCZAK: *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*. Wrocław 1994, s. 97–112.

polemizować z wyborem Pana Cogito. Owa różnica zdań jest jednak pozorna – imaginatywna podróż nie jest do końca samodzielnym wyborem bohatera lirycznego tekstu *Literaturexpress*, nie przynosi także ukojenia. Zbawienie, które przychodzi przez muzykę, jest słodko-słone, a w wypowiedź podmiotu wkrada się zwątpienie, muzyka bowiem może umilknąć. Zdaje się, iż przybliżenie do prawdy zachwiało wiarą w znany świat i jego realny wymiar:

[...] Dopóki się myślę

w liczeniu stacji, jestem. Kiedyś to lubiłem,
siedzieć tak i nie wierzyć podanym wynikom.

T. RÓŻYCKI: *Literaturexpress*, s. 5

Graniczne doświadczenie bohatera, oderwanie od realnego świata, wytworzenie swoistej prywatnej przestrzeni doświadczenia, wyrażnie w izolacji od otoczenia (z słuchawkami na uszach), staje się swego rodzaju ułudą, łączeniem wymiarów w poszukiwaniu własnego miejsca. Słowa: „Dopóki się myślę w liczeniu stacji, jestem” odsyłają nas zarówno do myśli Kartezjusza (oraz Pana Cogito), jak i do słów świętego Augustyna: „Mylę się, więc jestem” (tłumaczone także jako „Łudzę się, więc jestem”). Nie tylko status rzeczywistości, ale także byt bohatera lirycznego został zachwiany, w jakiś sposób rozmyty w słowach wiersza – unaoczniło jego nietrwałość i przemijalność, a także potrzebę ciągłego pytania o status swego istnienia. Byt jest wciąż poddawany próbom empirycznej sprawdzalności – poprzez wątplenie, przekraczanie granic realnego, upływnianie granic, ale także odnajdywanie swego miejsca w tradycji i historii. Zostało to oddane zarówno w słowach utworu, jak i w jego specyficznej, metaliterackiej kompozycji. Jak już zasygnalizowano, wiersz uruchamia bowiem całą gamę poetyckich nawiązań.

Literaturexpress wyraża myśl wpisaną także w liczne teksty Miłosza, który nieraz przypisywał muzyce miejsce wiodące wśród wszelkich wytworów artystycznych. Muzyka w poezji Miłosza przenika

wszystkie warstwy rzeczywistości: codzienność człowieka: „Mały orszak weselny odprowadza dwoje/ Ulicą wioski, obok domów z gliny./ W sukni panny młodej dużo białego atlasu./ Ile wyrzeczeń, żeby ją uszyć, raz w życiu./ Strój pana młodego czarny, sztywny odświętnie. [...] / Nie widziałem tego, wywiodłem, słuchając muzyki” (W muzyce, s. 984); terytorium panowania Erosa (*Na małą Murzynkę grającą Chopina*, s. 289); naturę i kulturę: „Zbiegli się i wykonują rzecz, co nie istnieje/ W muszli nieba, ani w grotach morza./ Dźwiękiem gnane otwierają się równiny/ I śpiewaczki głos to źródło, co jaśnieje,/ Kiedy w trawie niską iskrą idzie pożar” (*Koncert*, s. 260); piękno i cielesność. Na tych wszystkich poziomach muzyka zdaje się niepodzielnie panować, nadając całości spójność i harmonię – jedyną możliwą do osiągnięcia. Bez niej nastąpiłby prawdopodobnie całkowity rozpad, zapanowałby chaos, życie przestałoby posiadać to pociągające, tajemnicze piękno. W swoich wierszach Miłosz nieraz oddaje tej sztuce wyjątkowy hołd poprzez obieranie jej za główny temat wielu tekstów, wydobywanie jej niezwykłej mocy, próbę oddania specyfiki muzyczności (przez rytmiczność, nagromadzenie dźwięcznych głosek), uczynienie z niej jedynej siły pozwalającej ujarzmić wrogą naturę, podkreślanie niesionej wraz z dźwiękiem rozkoszy. Poezja w twórczości Miłosza jest największą siłą ocalającą, ale to muzyka jest jedyną siłą konsolidującą rozpadaający się świat – zjawiskiem transcendentnym, trwałym, wbrew pozorom absolutnie niezależnym od kondycji ludzkiej. Muzyka w twórczości Miłosza jest zawsze ponad całym istnieniem. Podobnie rzecz jawi się w zacytowanym wierszu Różyckiego, z wyraźną jednak różnicą konkluzji – w onirycznej podróży ocalająca moc muzyki jest jedynie przemijającą ułudą.

Czytając tekst Różyckiego, można posłyszeć w nim także echa *Dworca* Szymborskiej, co ponownie wplata tę specyficzną podróż przez poetyckie światy w serię rozważań o istnieniu, jego sprawdzalności, możliwości przekazania doświadczenia:

Nieprzyjazd mój do miasta N.
odbył się punktualnie.

Zostałeś uprzedzony
niewysłanym listem.

Zdążyłeś nie przyjść
w przewidzianej porze.

Pociąg wjechał na peron trzeci.
Wysiadło dużo ludzi.

[...]

Poza zasięgiem
naszej obecności.

W raju utraconym
prawdopodobieństwa.

Gdzie indziej.
Gdzie indziej.
Jak te słówka dźwięczą²¹.

Przed wszystkim zaś *Literaturexpress* wyraźnie, także w układzie rytmicznym tekstu, odsyła nas do *Lokomotywy* Tuwima, tak jak w oryginale, dynamicznie i w napięciu wprowadzając czytelnika w wykreowany świat oraz w kolejne intertekstualne gry. Różycki uruchamia całą serię skojarzeń, wplatając w wykreowaną w swoim tekście przestrzeń lekturowe zaplecze swoich odbiorców – książka z trującym rozdziałem o grzybach, której nigdy nie czyta, może być wspomnieniem o niedokończonej acz obowiązkowej lekturze *Pana Tadeusza*, z kolei w tym, iż pasażerowie imaginatywnego pociągu nie będą tańczyć w czasie zwiedzania swego alternatywnego

21 W. SZYMBORSKA: *Dworzec*. W: EADEM: *Poezje wybrane*. T. 2. Warszawa 1983, s. 34. Wiersz ten omówiony zostanie dokładniej w rozdziale poświęconym nicości.

wymiaru, pobrzmiewa przemijanie i rozpływanie się w wielkim, niezbadanym wszechświecie z *Zagubionego tancerza* Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej. Różycki nie konstruuje poetyckiego świata wedle tej kolażowej metody tylko po to, by wpisać się w „pędzący” nurt polskiej literatury kanonicznej. To ewidentnie sposób poszukiwania własnego sposobu mówienia, języka poetyckiego, który nie byłby jedynie odtwórczy. Jednocześnie zaś odnosimy wrażenie swego rodzaju działania terapeutycznego – wyartykułowanie wszystkich słyszanych poetyckich głosów może pozwolić na uwolnienie się spod ich wpływu. Tworzenie w tej poezji alternatywnego świata, prywatnego raju może być także próbą izolacji artystycznej, kreacji nowej i niepowtarzalnej.

Powróćmy jednak do za-światów wykreowanych przez Różyckiego w cytowanym wierszu. W *Literaturexpress* znaczącą rolę odgrywa metafora życia jako podróży²², ale podróży konkretnej – liczenie stacji przywołuje na myśl drogę krzyżową, dążenie ku śmierci, w cierpieniu i samotności, bez możliwości uniknięcia ostatecznego przeznaczenia oczekującego u jej kresu.

Owa wyraźna (postępująca i przenoszona na kolejne poziomy w poezji na przestrzeni ostatniego siedemdziesięciolecia) laicyzacja niebiańskiej przestrzeni, przedstawiona na przykładzie omówionych powyżej utworów, nie jest próbą wypaczenia czy drwiny z eschatologicznej nadziei. To po prostu nowa metoda deskrypcji zaświatowych przestrzeni – oderwana od klasycznych teologicznych czy mitologicznych przedstawień, zawierająca w sobie sprzeczne zestawienie nadziei i lęku, niepewności, nie tylko co do istnienia owej „drugiej przestrzeni”, która może okazać się jedynie wizją poety przelaną na papier. Poetyckie strategie opisu nieba to także wynik strachu przed tym, iż cena za zbawienie będzie wyższa, niż można by się spodziewać – może się wiązać z koniecznością

22 Osobne znaczenia implikuje sama podróż pociągiem. W kontekście literatury współczesnej pisze o tym Wojciech Tomasiak. Zob. W. TOMASIAK: *Ikona nowoczesności. Kolej w literaturze polskiej*. Wrocław 2007; W. TOMASIAK: *Pociąg do nowoczesności. Szkice kolejowe*. Warszawa 2014.

rezygnacji z wszelkich relacji doczesnych, co grozi samotnością. W poezji współczesnej bowiem uzyskanie jedności z Najwyższym za cenę utraty człowieczeństwa niekoniecznie musi oznaczać osiągnięcie upragnionej pełni.



Raj możliwości – możliwość raju

Aby móc zająć się literaturoznawczą analizą wizji zaświatów w polskiej poezji współczesnej i najnowszej, należy najpierw prześledzić sposoby postrzegania kwestii wiary i religii w wybranych poetyckich reprezentacjach. Oczywiście analizy te uruchomią odniesienia do różnych przejawów postsekularyzmu w specyficznej odmianie tego dyskursu, wynikającej z innej niż w zachodniej Europie czy myśli amerykańskiej sytuacji polskiego światopoglądu i polskiej twórczości poetyckiej z nim związanej. Rozważania metafizyczne i pytania o eschatologiczne przeznaczenie człowieka powracają bowiem do poetyckiego dyskursu nie tyle po całkowitym odrzuceniu religii, co po przymusowym wyeliminowaniu jej spośród twórczych i filozoficznych rozważań. W stronę postsekularyzmu kieruje nas więc nie tyle kwestia samego powrotu do religii, co nowy, często adogmatyczny sposób artykulacji duchowej sfery – teologicznej czy też zupełnie zindywidualizowanej, niemającej nic wspólnego z usankcjonowanymi systemami religijnymi. W poezji polskiej już w latach siedemdziesiątych XX wieku, ale szczególnie silnie na przełomie wieków, pojawia się bowiem nowe podejście do kwestii wiary.

Wynika to po części z lęku przed panoszącą się mentalno-duchową nicością, strachu przed brakiem nadziei, niemożnością wskazania ponadczasowego punktu odniesienia, ponowoczesnym rozpadem wielkich narracji, także narracji teologicznych²³. Z takim

23 G. VATTIMO: *Ponowoczesność i kres historii*. Przeł. B. STELMASZCZYK. W: *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Red. R. NYCZ. Kraków 1996,

postrzeganiem kwestii religii spotka się czytelnik już w poezji Ryszarda Krynickiego, ale indywidualizowanie sfery duchowej, tworzenie tak zwanej nowej formuły duchowości przeżywa swój rozkwit w poezji najnowszej: Krzysztofa Siwczyka (głównie wiersze z tomu *Gody*), Dariusza Suski (tom poetycki *Wszyscy nasi drodzy zakopani*), Marka Baczewskiego (*Wybór wierszy* – głównie cykl *Ars poetica* oraz *Dykteryjki o Bogu, przyjaźni i wielbłądach*). Oczywiście u każdego z tych twórców, w każdym niemal utworze spotkamy się z zupełnie nową odsłoną omawianych kwestii, nieraz całkowicie zlaicyzowaną, dlatego potrzebna jest dokładna analiza poszczególnych utworów z odczytaniem wszelkich kontekstów i literacko-filozoficznych nawiązań. Interpretacja to każdorazowo podążanie indywidualną ścieżką poszukiwania możliwości trwania duszy (lub innej nienazwanej materii) po śmierci ciała.

Jak już zostało zaznaczone we wprowadzeniu, po doświadczeniach drugiej wojny światowej Bóg i wiara nie tyle zostały całkowicie wyparte z europejskiego światopoglądu, ile zupełnie zmieniły swój status. Bóg nie umarł całkowicie, ale dłuższe wyznawanie wiary w jego powszechną nieomyłność i nieprzerwaną obecność stało się niemożliwe – Bóg obecny i zezwalający na wszystko to, czego doświadczyła ludzkość w pierwszej połowie XX wieku, nie był już Bogiem godnym zaufania, a wiara w zbawienie okazała się zbyt płonna wobec tysięcy pochłoniętych przez walkę istnień. Wiara w pośmiertną nagrodę była zbyt ulotna i nienamacalna, niesprawdzalna, by mogła zadośćuczynić cierpieniu. Znamieniem nowoczesności stała się więc sekularyzacja. W Polsce wymuszana przez ustrój polityczny, nie zaowocowała nigdy pełnym odejściem od religii, a jedynie pozbawieniem instytucji kościelnych wpływów i pozycji w państwie. Jednak nie tylko komunistyczny przykaz osłabił pozycję Kościoła i wiarę człowieka, a właśnie zmiana światopoglądowo-filozoficzna rozwijająca się od lat pięćdziesiątych XX wieku. Zmiana ta oczywiście uwidoczniła się silnie w wytworach sztuki słowa, które jednocześnie stały się niezbitym dowodem na

potrzebę nowej wiary i nadziei, zakorzenionej w języku. Do wyrażenia przemyśleń na temat wiary, obecności Boga i niepokojów eschatologicznych nie zawsze używano nowego słownika, poezja jednak, posiłkując się znanymi symbolami i obrazami, potrafiła stworzyć z dawnych słów zupełnie nowe jakości semantyczne. Jednym ze sposobów takiego tworzenia nowych znaczeń było odwrócenie porządku. Właśnie z taką wizją nieba *à rebours* mamy do czynienia w wierszu Jerzego Ficowskiego *Wniebowzięcie Miriam z ulicy zimą* 1942:

nieprzeliczony schodził śnieg
osuwano się niebo w strzępach
więc wniebowstępowała
mijała bezruchem
biel za bielą
łagodną wysokość
za wysokością
w eliaszowym wozie
poniżenia

nad upadłymi aniołami
śniegów
w zenit mrozu
coraz bardziej ponad
hosanna
uniesiona
na samo dno²⁴

Otwierająca wiersz metafora obrazująca śnieżycę nie jest jednak, w kontekście dalszych wersów, jedynie próbą oddania aury mroźnej zimy. Niebo jest w strzępach, niebo jako symbol raj

²⁴ J. FICOWSKI: *Wniebowzięcie Miriam z ulicy zimą* 1942. W: *Od Staffa do Wojaczka. Polska poezja 1939–1985. Antologia*. T. 2. Oprac. B. DROZDOWSKI, B. URBANOWSKI. Łódź 1988, s. 85.

osunęło się na ziemię. Owo osunięcie się jest dla interpretatora bardzo istotnym leksykalnym sygnałem – osuwa się bowiem lawina, która jest niepowstrzymaną, niszczycielską siłą natury, osuwają się w dół odłamki skalne ze zbocza gór, ale osuwa się także mdlejące, osłabione ludzkie ciało. Zdaje się więc, że pokonane, postrzępione, osłabione niebo runęło na ziemię wraz ze swym śladem, swymi fragmentami – zwałami śniegu. Wniebowstąpienie bohaterki lirycznej nie jest ruchem w górę, wertykalnym, ale ruchem horyzontalnym. Miriam mija w wozie resztki upadłego na ziemię nieba, mija wysokość za wysokością – mija dawną świetność. Wóz, którym się porusza, także został opatrzony ciekawym epitetem, jest to bowiem „eliaszowy wóz poniżenia”. Elias, jeden z najpopularniejszych proroków Starego Testamentu, poprzedzać miał w judaizmie nadejście Mesjasza. Miriam w Starym Testamencie to siostra Mojżesza i Aarona. Odgrywa ona szczególną rolę w czasie ucieczki narodu wybranego z Egiptu i jego wędrówki do Ziemi Obiecanej. Owa wyjątkowa kobieta, wyróżniona w Starym Testamencie tytułem prorokini, przedstawiona została po raz pierwszy w Księdze Wyjścia²⁵, w trakcie triumfu Izraelitów po rozstąpieniu się Morza Czerwonego – siostra Mojżesza prowadzi kobiety, śpiewając pieśń na chwałę Pana, hosannę. W kontekście interpretacji tekstu Ficowskiego ważne jest, że prorokini nigdy nie dotarła do Ziemi Obiecanej, zmarła bowiem u końca wędrówki w mieście Kadesz. Nie osiągnęła więc upragnionej nagrody, nie zaznała prawdziwej wolności, zaś jej wędrówka nie była pozbawiona kar i poniżenia, sprawdzianów woli i prób charakteru. Analogicznie przedstawiona została podróż bohaterki w omawianym tekście – nie brakuje w niej poniżenia i upadków, przede wszystkim zaś niemożliwe jest osiągnięcie niebiańskiego szczęścia, gdyż samo niebo nie istnieje w wierszu w swej czystej, pozaziemskiej formie.

Biorąc pod uwagę czas powstania utworu, pochodzenie imienia

25 Księga Wyjścia, 15, 1–20. W: *Biblia Tysiąclecia. Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*. Poznań 1996. Jeśli nie zostanie odnotowane inaczej, wszystkie cytaty z Biblii w niniejszej pracy będą pochodzić z tego wydania.

bohaterki oraz tytuł, można założyć, że jest ona Żydówką skazaną w 1942 roku na wiadomy, okrutny los. Jej wniebowstępowanie w momencie, w którym zostało uchwycone, może być odczytane jedynie jako spacer wśród zamieci, ale tak naprawdę jest drogą do laickiego piekła obozu lub po prostu śmiercią na zaśniewanej ulicy. Jest odchodzeniem. Czy za metaforycznym przedstawieniem tej drogi jako wniebowzięcia kryje się nadzieja i ukojenie? Czytelnik nie odnajdzie ich w słowach wiersza.

nad upadłymi aniołami
śniegów
w zenit mrozu
coraz bardziej ponad
hosanna
uniesiona
na samo dno

J. FICOWSKI: *Wniebowzięcie Miriam z ulicy zimą* 1942, s. 85

Anioły śniegu to anioły upadłe. Bohaterka podąża w wozie poniżenia wprost w zenit mrozu, nieprzeniknione zimno, które nie wiąże się tylko z temperaturą, ale także z pustką, cierpieniem ciała nieograniczonego, nędznie ubranego. Miriam zostaje uniesiona, ale tak naprawdę jest to upadek na samo dno – nie jej upadek, ale upadek wiary i człowieka, bohaterka została bowiem skazana na okrutny, niesprawiedliwy los. Hosanna to zawołanie nie tylko dziękczynne, ale także prośba o pomoc, to okrzyk wznoszony ku Bogu w momentach ostatecznych, uwielbiający i błagalny jednocześnie. Odnosząc się do komentarzy samego autora, można by przypisać wykorzystanym w wierszu niebiańskim nawiązaniom jedynie funkcję hiperboli:

Ja te wiersze pisałem mnóstwo lat. Każdy miał swój początek w przeszłości, w jakimś wspomnieniu, które tkwiło we mnie i musiało wreszcie się wyrazić. Nikomu na nic nie jest to potrzebne, nikogo

już nie uratuje. Czasem to jeszcze kogoś wstrząśnie albo wzruszy.

Ja pisałem te wiersze, bo nie należałem do gatunku skazanego na zagładę, a oglądałem mord. *Miriam wniebowzięta z ulicy zimą 1942* stała na 6 Sierpnia, koło szpitala wojskowego. Z jednej strony politechnika, z drugiej czerwony gmach szpitala. Ja pamiętam ten dzień, pamiętam ten moment, pamiętam, jak wysiadałem z tramwaju. I ta śnieżycą bezwietrzna, wielkie płaty śniegu. „Osuwało się niebo w strzępach”. Zdawało mi się, że do góry frunie wszystko, co jest nieruchome²⁶.

Jednak uruchomienie całego semantycznego zaplecza, jakie zawiera się w owym przedstawieniu, nie pozostawia wątpliwości co do pewnej sakralizacji obserwowanego zjawiska. Upadłe niebo, ludzkie cierpienie i oczekiwanie na wybawienie, które zostało zapowiedziane przez Eliasza, nie nadchodzi – pozostaje jedynie błagać. W pewnym sensie wiersz ten nosi znamiona negatywnej epifanii, choć nie do końca jest tak, że prawda nie została odkryta. Miriam zostaje uniesiona ponad, ale nadal znajduje się na dnie, w doczesnym świecie – niebo, którego strzępy osuwają się na ziemię, nie daje eschatologicznej nadziei na wybawienie. W wiersz Ficowskiego wpisana jest wiara i wyczekiwanie, ale nie sposób odnaleźć tam ukojenia. Jak powiedział w rozmowie z Lidią Ostałowską sam poeta: „Poezja – mówiąc metaforycznie, choć wcale nie tak bardzo – to jedyny dostępny mi rodzaj praktyki sakralnej”²⁷.

Wiersz *Miriam wniebowzięta z ulicy zimą 1942* jest jednym ze świadectw zmian, jakie zaszły w religijności Europejczyków po drugiej wojnie światowej – *sacrum* jest nadal obecne, ale w zlaicyzowanej formie, wiara zaś jest potrzebna, ale zetknęła się z ogromnym zawodem i wystawiona została na próbę, która zmusza człowieka

26 L. OSTAŁOWSKA: *Myszę, więc nie ma mnie. Rozmowa z Jerzym Ficowskim*. „Gazeta Wyborcza. Duży Format” [online]. Dostępny w internecie: http://wyborcza.pl/duzyformat/1,127823,12667458,Mysle_wiec_nie_ma_mnie.html [dostęp: 06.10.2014].

27 Ibidem.

współczesnego do nowych poszukiwań wśród strzępów, jakie zostały za sobą ludzka tragedia i upadek. Strzępy te osadziły się w języku. Ficowski nie wykorzystuje w prosty sposób biblijnej symboliki. Konstruując metafory, pokazuje odwrócenie, zburzenie porządku. Niemal niepostrzeżenie, bez apokaliptycznego zgiełku, nie zakłócając spokoju opadających płatków śniegu, nie wprowadzając żadnych niepasujących, nieharmonijnych elementów w liryczny krajobraz, zachowując regularny rytm wiersza, podmiot liryczny opisuje najstraszniejszą zbrodnię i jednocześnie kryzys ludzkiej wiary (wiary jako idei, nie chodzi tu bowiem jedynie o wiarę chrześcijańską, nawet nie o wiarę w Istotę Wyższą, ale wiarę w sens, w ukojenie i wybawienie). Jedynymi środkami łamiącymi łagodność przytaczanego wiersza są zastosowane przerzutnie – wyizolowanie akurat tych składników pozwala nam odkryć, iż mamy do czynienia z czymś niepokojącym, ale to bardzo subtelna sugestia, wtopiona w tkankę tekstu. Dzięki takim przekształceniom toku składniowego czytelnik wie, że podmiot mówiący nie ignoruje prawdziwego losu bohaterki, nie próbuje zataić tego, co dzieje się naprawdę. Zachowana została równowaga pomiędzy emocjami a powinnością świadka. Ma on jedynie zrelacjonować wydarzenie, które nie dotyczy go bezpośrednio. Nie jest to jednak lekceważenie – ów nienaturalny spokój podsyca grozę nieuniknionego, nie zaciemniając prawdy nadmiarem słów. Czy wniebowzięcie, wniebowstąpienie jest w wierszu możliwe? W odwróconym porządku pozostały jedynie słabe strzępy, niebo, które upadło na ziemię w 1942 roku, wydaje się kolejną ofiarą wojenną.

Poetyckie schodzenie czy spadanie nieba na ziemię jest jedną z bardzo powszechnych strategii wykorzystywanych w rozważaniach o, istniejącej lub nie, możliwości zbawienia. W wierszu Adama Zagajewskiego *Trzej aniołowie* za pośrednictwem wizyty złożonej ludziom przez istoty niebieskie rajską przestrzeń zbliża się do ziemi:

Nagle trzej aniołowie ukazali się ludziom
tuż obok piekarni na ulicy św. Jerzego;

och, znowu ankieta socjologiczna,
westchnął pewien znudzony mężczyzna.

Nie, tłumaczył cierpliwie pierwszy anioł,
chcemy się tylko dowiedzieć,
czym stało się teraz życie,
jaki smak mają dni i dlaczego noce
naznaczone są niepokojem i lękiem.

O tak, lękiem, odezwała się piękna kobieta
o sennym spojrzeniu; ale ja wiem, dlaczego.
Dzieła ludzkiego umysłu są wątle dzisiaj
i zdają się potrzebować pomocy, wsparcia,
którego nie mają. Proszę, niech pan spojrzy
– powiedziała „pan” do anioła! –
na przykład na Wittgensteina. Nasi mędracy,
nasi przewodnicy są smutni i obłąkani
i wiedzą może nawet mniej niż my,
zwyczajni ludzie (lecz ona nie była zwyczajna).

A także, mówił chłopczyk
uczący się gry na skrzypcach,
wieczory są tylko pustym futerałem,
pudełkiem pozbawionym tajemnic,
nad ranem zaś kosmos wydaje się zupełnie
obcy i suchy, jak ekran telewizora.
A poza tym niewielu jest takich,
którzy kochaliby muzykę dla niej samej²⁸.

Anna Czabanowska-Wróbel, tropiąc ślady metafizyczności
w poezji Zagajewskiego, pisze w kontekście przytoczonego wiersza
o znużeniu i rozczarowaniu, jakie ogarnęły ludzi:

28 A. ZAGAJEWSKI: *Trzej aniołowie*. W: IDEM: *Wiersze wybrane*. Kraków 2010, s. 344.

Znużenie i zagubienie to również stan ludzi, do których przybywają posłańcy z wiersza *Trzej aniołowie*. Boży wysłannicy pojawiają się w miejskiej scenerii „tuż obok piekarni na ulicy św. Jerzego”, ale ludzie, którym się ukazują, nie są zwykłymi, szarymi „zjadaczami chleba”. Wszyscy, którzy w tym poetyckim apokryfie spotykają anielskich posłańców, zaprzątnięci są pytaniami o sprawy ducha, a zarazem świadomi współczesnego kryzysu w tej dziedzinie²⁹.

Ludzie ci, zagubieni na nowoczesnej pustyni, w miejskim zgiełku, zdają się bardzo świadomymi prorokami nowego, postsekularnego wymiaru religijności. Wiedzą, co zostało im odebrane, są świadomi przyczyn zagubienia. A spowodowały go: utrata tajemnicy, naukowy postęp, który wyjaśniając zagadki wszechświata, pozbawił go poszukiwanego sensu: „wieczory są tylko pustym futerałem,/ pudełkiem pozbawionym tajemnic,/ nad ranem zaś kosmos wydaje się zupełnie/ obcy i suchy, jak ekran telewizora”. Wniosek płynący z wiersza jest podobnie paradoksalny i ironiczny – tak jak wcześniej człowiek wygnał ze swej doczesności Boga, tak teraz przegania jego posłańców, czyniąc im wyrzuty za zdarzenia i zjawiska, za które to człowiek jest odpowiedzialny. Gromadzący się wokół aniołów tłum jest, owszem, świadomy kryzysu, ale zdaje się zupełnie ignorować jego źródło. To cena, jaką ponieśli za: zdobytą wiedzę („nad ranem zaś kosmos/ wydaje się zupełnie/ obcy i suchy, jak ekran telewizora”), uwielbienie pragmatyzmu („na przykład na Wittgensteina. Nasi mędracy,/ nasi przewodnicy są smutni i obłąkani/ i wiedzą może nawet mniej niż my”), wojny i okrucieństwa („to mamy dość tego,/ śmierci i okrucieństwa, chorób,/ prześladowań”), za zeświecczenie kultury („powiedziała «pan» do anioła”).

Przemawiali też inni i skargi mnożyły się,
składając się na potężniejszą sonatę gniewu.

29 A. CZABANOWSKA-WRÓBEL: *Poszukiwanie blasku. O poezji Adama Zagajewskiego*. Kraków 2006, s. 87.

Jeżeli chcecie panowie znać prawdę
– krzyknął wysoki student, który
niedawno stracił matkę – to mamy dość tego,
śmierci i okrucieństwa, chorób, prześladowań
i długich okresów nudy nieruchomej
jak oko węża. Za mało mamy ziemi, za dużo ognia.
Nie wiemy, kim jesteśmy.
Błądzimy w lesie i czarne gwiazdy
chodzą nad nami leniwie, tak
jakby były tylko naszym snem.

A jednak, powiedział nieśmiało drugi anioł,
wciąż jest trochę radości i nawet piękno
znajduje się tuż obok, pod korą każdej godziny, w cichym
sercu skupienia,

i w każdym z was kryje się człowiek
uniwersalny, silny, niezwykły.
W kwiatach dzikiej róży błąka się zapach
dzieciństwa a w dni świąteczne dziewczęta
idą na spacer tak samo jak dawniej,
i w sposobie w jaki wiążą kolorowe szaliki
jest coś nieśmiertelnego.
Pamięć żyje w morzu, w cwałowaniu krwi,
w ciemnych, spalonych kamienicach, w wierszach
i w każdej spokojnej rozmowie.
Świat jest taki sam, jaki był zawsze,
pełen cieni i oczekiwania.

A. ZAGAJEWSKI: *Trzej aniołowie*, s. 344

Diagnoza postawiona ludzkości przez drugiego z aniołów jest tak naprawdę bardzo prostą odpowiedzią na wymienione skargi i przyczyny ciągłego lęku. Człowiek przestał bowiem doceniać proste przyjemności i piękno poszczególnych elementów życia. Zatopiony w globalnym pędzie, nie ceni swojego dziedzictwa, nie

wynosi nauki z historii. Człowiek współczesny stał się pozbawionym tożsamości i nadziei włóczęgą w wielkim świecie upłynniowych granic³⁰. Jedynie pamięć, stanowiąca tak ważne zagadnienie w dorobku poetyckim Zagajewskiego³¹, zdaje się stanowić w tym wierszu swoiste remedium na ludzki niepokój i zagubienie:

Pamięć żyje w morzu, w cwałowaniu krwi,
w ciemnych, spalonych kamienicach, w wierszach
i w każdej spokojnej rozmowie.

A. ZAGAJEWSKI: *Trzej aniołowie*, s. 344

Wspomnienia są często bolesne, innym razem zaś błahe, ale pozwalają zbudować jakąś tożsamość – stanowią ramę, w którą można wpisać egzystencję każdej jednostki. Współczesny świat, boskie stworzenie, nie różni się tak bardzo od dawnego, w którym udawało się ustalić hierarchię i granice, także granice moralne. Wszelkie innowacje, które zmieniły ten świat, są dziełem rąk ludzkich. Nigdy nie brakowało w nim ciemnych stron, jedynie nadzieja i ufność były silniejsze, oparte na konkretnych, choć niewytłumaczalnych i abstrakcyjnych podstawach. Owa miejska pustynia to zatem świat pozbawiony wspomnień i wiary, oczywiście nie w znaczeniu zinstytucjonalizowanej religii, ale wiary indywidualnej, opartej przede wszystkim na rozwoju kultury i szacunku do przodków, wzorowaniu się na tym, czego może człowieka nauczyć

30 O statusie włóczęgi w ponowoczesnym świecie pisał Przemysław Czapliński. Zob. P. CZAPLIŃSKI: *Resztki nowoczesności. Dwa studia o literaturze i życiu*. Kraków 2011.

31 O niezmiernie ważnej roli pamięci w poezji Adama Zagajewskiego pisał w swojej książce Krzysztof Biedrzycki. Sam poeta pytany o to zagadnienie na spotkaniach autorskich niejednokrotnie podkreślał rolę, jaką w kształtowaniu jego osobowości i światopoglądu odegrały nie tylko własne wspomnienia, ale także te zapośredniczone przez opowieści rodziców. Zob. K. BIEDRZYCKI: *Poezja i pamięć. O trzech poematach Czesława Miłosa, Zbigniewa Herberta i Adama Zagajewskiego*. Kraków 2008.

przeszłość, poszanowaniu pewnych symboli i świętości, dostrzeganiu piękna świata oraz pielęgnowaniu tajemnicy i oczekiwania.

Mówiłby może i dłużej, lecz tłum rósł
coraz bardziej i rozległy się
pomruki głuchej wściekłości,
aż wreszcie wysłannicy wzbili się lekko
w powietrze, skąd, oddalając się,
łagodnie powtarzali: pokój wam, pokój
żywym i umarłym i nie narodzonym.

Tylko trzeci anioł nie wyrzekł słowa,
bo to był anioł długiego milczenia.

A. ZAGAJEWSKI: *Trzej aniołowie*, s. 344

W wiersz wpisane jest wywołujące lęk, ale też niezwykle popularne przesłanie wywodzące się z rozważań deistów. Bóg, owszem, może istnieje, ale nie ma już pomiędzy nim a ludzkością żadnej relacji, opuścił człowieka – czy też raczej został przez niego wygnany³² – a współcześni nie są w stanie odzyskać owej ufnej wiary w istnienie Najwyższego, choć, jak pisze Tadeusz Sławek, raz po raz doświadczają śladów jego obecności³³ lub, jak sugeruje

32 Zob. L. KOŁAKOWSKI: *Troska o Boga w pozornie bezbożnej epoce*. W: IDEM: *Czy Pan Bóg jest szczęśliwy i inne pytania*. Kraków 2009, s. 58, 70; T. SŁAWEK: *Człowiek Bogu oporny. Czytając Księgę Jonasza*. W: IDEM: *Żaglowiec, czyli przeciw swojskości*. Katowice 2006, s. 24.

33 Jak pisze Tadeusz Sławek we wstępie do *Drzewa poznania*: „Jeżeli postsekularyzm dotyka kwestii owego «ukrycia Boga», to nie dlatego, by chciał odnaleźć miejsce, w którym schronił się Bóg, ale po to, aby owo ukrywanie przedstawić jako formę, w jakiej Bóg może udostępnić się ludzkiej myśli. [...] Bóg jest «nieobecny», ale «nieobecnością» szczególną, która przejawia się w samym wnętrzu wszelkiego stawania się”. Zob. T. SŁAWEK: *Wstęp*. W: *Drzewo poznania. Postsekularyzm w przekładach i komentarzach*. Red. P. BOGALECKI, A. MITEK-DZIEMBA. Katowice 2012, s. 39–40.

Terry Eagleton, próbują zastąpić go wytworami kultury³⁴. Cytowany utwór nie przynosi jednak pozytywnego rozwiązania, unaczynając rozdźwięk, jaki powstał pomiędzy potrzebą nadziei na istnienie innego świata a możliwością wiary w przeznaczenie pośmiertne człowieka, alternatywne dla roztopienia się w nicości. Według słów wiersza pomiędzy Absolutem a człowiekiem zdaje się panować zbyt długie, obustronne milczenie, a wszelkie próby nawiązania kontaktu kończą się niepowodzeniem. Dlatego Bóg w poezji Zagajewskiego to zwykle *Deus otiosus*, ukryty gdzieś głęboko, także w przejawiającej się w każdym człowieku potrzebie wiary, której w zdesakralizowanej kulturze nie mogą wskrzesić nawet istoty niebiańskie, niejednokrotnie przejawiające się na ziemi³⁵. W przytoczonym wierszu aniołowie nie zostali zesłani na ziemię przez Boga – pojawili się na niej wiedzeni własną ciekawością. Wypowiedź pierwszego anioła przyjmuje formę pierwszoosobową („chcemy się tylko dowiedzieć,/ czym stało się teraz życie”), nie jest to więc rodzaj posłannictwa czy pośrednictwa³⁶.

Naznaczony porażką komunikacyjną dialog pomiędzy

34 Zob. T. EAGLETON: *Kultura a śmierć Boga*. Przeł. B. BARAN. Warszawa 2014.

35 Figura nieobecnego Boga oraz trudność w osiągnięciu zbawienia przez współczesnego człowieka pojawia się także w *Szybkim wierszu* Zagajewskiego: „Słuchałem śpiewu gregoriańskiego w pędzącym samochodzie,/ na autostradzie, we Francji./ Drzewa spieszyły się. Głosy mnichów/ chwaliły niewidzialnego Pana/ (o świcie, w drżącej od chłodu kaplicy)./ *Domine, exaudi orationem meam*,/ prosiły męskie głosy tak spokojne/ jakby zbawienie rosło w ogrodzie” (A. ZAGAJEWSKI: *Szybki wiersz*. W: IDEM: *Ziemia ognista*. Poznań 1994, s. 29). To właśnie nieobecny, niewidzialny Pan, ale też pęd człowieka współczesnego ogarniętego obsesją ucieczki sprawiają, iż z łatwością zapominamy o tym, że „zbawienie nie rośnie na drzewach”.

36 Anielskie posłannictwo na ziemi, na przykład w przekazach biblijnych, zawsze poprzedzane jest informacją precyzującą, iż dany anioł zesłany został przez Boga i w imieniu Boga przychodzi. Zob. choćby Ewangelia św. Łukasza 1, 26–38. Anioły Zagajewskiego, czy wcześniej kreacje tej figury w utworach Herberta, są zawsze od Boga oderwane, w jakiś sposób odosobnione w swych działaniach. Ich obecność nie wiąże się z bożym posłannictwem, nie zawsze też implikuje obecność Stwórcy.

wysłannikami niebios i ludźmi podkreśla dystans świadomości zagubionego i wydziedziczonego człowieka współczesnego wobec wszelkich przejawów transcendencji. Nie chodzi tylko o fakt, iż zgromadzony tłum nie przyjmuje anielskich argumentów opartych na idei człowieka uniwersalnego i niezmiennego piękna świata. Również indywidualność ludzkich skarg jest nieczytelna dla aniołów. Stanowią one „potężniejącą sonatę gniewu”, kakofonię dźwięków, których nastrój można interpretować, ale przesłanie staje się wówczas masowym protestem, bez możliwości wyselekcjonowania z niego pojedynczych przyczyn. Rozmowa została udaremniona także przez brak płaszczyzny porozumienia, jak gdyby obie strony posługiwały się innym językiem. Jak ocenić gest trzeciego z aniołów, anioła długiego milczenia, który odlatuje bez słowa? Bez wątpienia symbolizuje on milczenie nieobecnego Boga, ale także swoistą traumę³⁷, wyparcie podstaw wiary cechujące współczesne społeczeństwo. Dotyczy ono idei boskości. Na skutek doświadczeń, które zachwiały wiarą społeczeństwa, religijność zmienia swoje miejsce – do tego stopnia, iż następuje wyraźna dekonstrukcja tego zjawiska w języku. Tłum nie wznosi modłów czy błagań, nie sakralizuje swoich wypowiedzi kierowanych do niebiańskich istot. Zagajewski obrazuje w przytoczonym tekście problem ludzkiej wiary, który staje się jednym z motywów przewodnich współczesności – mianowicie rozpoczęty i nieodwracalny proces poszukiwania nowych ścieżek wyrazu własnej religijności, nowego metaforycznego „porozumienia” z transcendencją.

Wiersz Adama Zagajewskiego jest jednym z poetyckich dowodów na to, iż już w twórczości przedstawicieli pokolenia '68 wyraźnie pojawia się pytanie o ewentualne możliwości kontaktu z transcendencją, podszyte zarówno wątpliwościami w istnienie Siły Wyższej, jak i w możliwość metafizycznej korelacji człowiek – Bóg, zwłaszcza za pomocą językowego narzędzia postawionego

37 A. BIELIK-ROBSON: *Strażniczka realnego, czyli psychoanaliza jako szansa na renesans metafizyki*. „Kronos” [online]. Dostępny w internecie: <http://www.kronos.org.pl/index.php?23275,379> [dostęp: 26.02.2015].

permanently w stan podejrzenia. Choć oczywiście próby nie ustają, jak choćby w specyficznych „dialogach” (częściej monologach³⁸) świata doczesnego z Bogiem w wierszach Barańczaka³⁹:

Oto mój list do świata („...Oś fiata?...” – „Nie, durniu:
Do świata!...”)⁴⁰ –
nie mój: pisany jedynie pod dyktando starego furia,
znanego między innymi jako Raptusiewicz, a zwłaszcza Cześniak,
choć nikt już nie wie, co znaczy archaiczny przydomek czy tytuł:
Gniewny Ojciec? Ukryty Szyderca? Współcierpiący? Oko Niebytu?
znieskształcony derywat słów „część”? „czas”? „nieszczęśnik”?
„uczestnik”?

Niedołężny (choć wciąż choleryk okopany w jedynej racji –
własnej), straciłby kontakt ze światem, gdyby nie totumfacki
taki jak ja, oswojony z Jego dykcją (piana, bezzębność)⁴⁰

Relacja człowiek – Stwórca niejednokrotnie zostaje przedstawiona jako niemożliwa, a przynajmniej zaburzona. Puste niebo

³⁸ O milczeniu Boga w odpowiedzi na ludzkie wezwania pisze Jerzy Kandziora. Zob. J. KANDZIORA: *Obserwator zaświatów. O wierszach metafizycznych Stanisława Barańczaka*. „W Drodze” 1990, nr 1, s. 99.

³⁹ O figurze Boga w poezji Barańczaka powstało już bardzo wiele tekstów. Zob. między innymi K. BIEDRZYCKI: „Drogi kąciku porad” Stanisława Barańczaka. *Wariacje metafizyczne*. W: *Lektury polonistyczne. Literatura współczesna*. T. 1. Red. J. JARZĘBSKI, R. NYCZ. Kraków 1997, s. 421–422; K. UNIŁOWSKI: *Nawoływanie Boga. Nad wierszem Stanisława Barańczaka „N.N. próbuje przypomnieć sobie słowa modlitwy”*. W: *Liryka polska XX wieku. Analizy i interpretacje. Seria pierwsza*. Red. W. WÓJCIK. Katowice 1994, s. 138–148; J. KISIEL: *Wszystkie teksty naszej mowy. O trzech wierszach Stanisława Barańczaka*. „Opcje” 1996, nr 3, s. 13.

⁴⁰ S. BARAŃCZAK: *Problem nadawcy*. W: IDEM: *Wiersze zebrane*. Kraków 2007, s. 457. Jeżeli nie zostanie odnotowane inaczej, wszystkie cytaty z utworów poetyckich Barańczaka będą pochodzić z tego wydania.

i zachwiana wiara w możliwość jego istnienia jest zaś następstwem ukrycia Boga, który przestał być „uczestnikiem”, także za sprawą światopoglądowych wyborów człowieka nowoczesnego i ukształtowanej przez niego kultury. Bóg i puste⁴¹, mirażowe zaświaty stały się we współczesnej sztuce „Okiem Niebytu”.

Niemожność skierowania słów w stronę transcendencji pogłębia także, tak wyraźny w twórczości lingwistów po 1956 roku, brak zaufania do języka jako narzędzia manipulacji w relacjach międzyludzkich. Stanowisko to jest zdecydowanie bardziej adekwatne właśnie w przypadku „nieoczywistego”⁴² partnera dialogu. Poetyka ta, kontynuowana w poezji drugiej połowy XX wieku głównie przez nowofalowców, rozszerza się na kolejne poziomy (niemożność wyrażenia za pomocą słów podstawowych kategorii) i tym silniej paraliżuje zdolność do opisu abstrakcyjnych pojęć i wizji (Krynicki)⁴³. Choć oczywiście ogólna tendencja zmienia się wyraźnie w poezji powstającej po roku 1989, nie znaczy to, że wątpliwości dotyczące wiary i eschatologicznego przeznaczenia człowieka mogą być rozstrzygnięte w którąkolwiek stronę. Od czasów drugiej wojny światowej niebo wyraźnie pustoszeje, w poetyckich wizjach raj

41 O pustych niebiosach pisze Stanisław Barańczak także w wierszu *Drogi kąciku porad*, o czym pisali badacze tej twórczości. Zob. K. BIEDRZYCKI: „Drogi kąciku porad” Stanisława Barańczaka. *Wariacje metafizyczne*. W: *Lektury polonistyczne...*; J. KOSTUREK: *Bóg w poezji Stanisława Barańczaka – reżyser losu i świadek istnienia*. „Archiwum Emigracji. Studia – Szkice – Dokumenty” 2011, nr 1–2 (14–15), s. 233.

42 O Bogu jako właśnie nieobecnym, nieoczywistym pisał Piotr Bogalecki w artykule stanowiącym próbę odczytania poezji Barańczaka w perspektywie postsekularnej. Zob. P. BOGALECKI: *Niepodjęta terapia Stanisława Barańczaka. Próba diagnozy postsekularnej*. „Teksty Drugie” 2014, nr 2, s. 333. Wspomina o tym także Joanna Kosturek z tą różnicą, iż w tej interpretacji Bóg, nieraz obecny w poezji Barańczaka, milczy, ale uczestniczy w ludzkim istnieniu, innym razem zaś ludzkie cierpienie okazuje się być Stwórcy zupełnie obce. Zob. J. KOSTUREK: *Bóg w poezji Stanisława Barańczaka...*, s. 227–237.

43 Oczywiście nie jest to w poezji zjawisko nowe, chodzi mi jedynie o podkreślenie gradacji, która je pogłębia w twórczości kolejnych pokoleń poetów XX wieku.

brakuje zarówno Boga, jak i zbawionych. W jednej z najnowszych książek poetyckich Bohdana Zadury znajduje się obrazująca wyniki owego procesu miniatura poetycka:

Z pustego nieba
w próżną ziemię
przelewa się deszcz⁴⁴

Można powiedzieć, że tekst spełnia postulat „minimum słów, maksimum treści”, w trzech wersach przedstawiając diagnozę religijnego wydziedziczenia człowieka ponowoczesnego. Nie sposób odnaleźć, ani też ukonstytuować na nowo, wygnanego Boga, ziemię pochłania próżnia. Nie można zapominać o dualności semantycznej epitetu budującego drugi wers. To nie tylko wieloznaczna pustka: duchowa, światopoglądowa, religijna – użyty zwrot sugeruje oczywiście także ziemską próżność. Ten poetycki obraz można odczytać również jako przedstawienie postapokaliptyczne – ziemia opustoszała, ale niebo nie zapełniło się zbawionymi duszami. Przedstawiając puste niebo i próżną ziemię, podmiot tekstu dokonuje w rezultacie poetyckiej figuracji nicości, rozumianej także jako brak eschatologicznej nadziei na istnienie „drugiej przestrzeni”. Jednak, jak zaznacza Piotr Bogalecki, pisząc o poetyckim świętowaniu Zadury:

w wielu fragmentach wierszy pochodzących z lat 80., a wpisujących się w paraepifanią narrację o uświęcaniu codzienności, kielkować może załążek nowej, specyficznej duchowości bez Boga, rozwijającej się w pustce powstałej po jego odejściu⁴⁵.

W zacytowanym tekście, pomimo wyraźnej daremności

44 B. ZADURA: *** [Z pustego nieba]. W: *Zmartwychwstanie ptaszka (wiersze i sny)*. Wrocław 2012, s. 10.

45 P. BOGALECKI: *Od święta do święta*. W: *W wierszu i między wierszami. Szkice o twórczości Bohdana Zadury*. Red. P. ŚLIWIŃSKI. Poznań 2013, s. 75.

i zakłóceń relacji metafizycznej sfery z doczesnością, między oboma sferami wciąż zachodzi jakiś związek, choć niekompletny i daleki od klasycznego ideału wiary. Nawiązując do wspomnianego już artykułu Bogaleckiego⁴⁶, stwierdzić należy, że w tekst Zadury wpisana jest potrzeba owego kontaktu, nawet jeżeli współcześnie utrudniona czy wręcz niemożliwa.

W perspektywie wcześniejszej twórczości Bohdana Zadury⁴⁷, ale także przemian poetyk twórców drugiej połowy XX wieku nasuwa się jeszcze jedna ścieżka interpretacyjna tekstu. Można bowiem wiersz ten, którego cała konstrukcja oparta jest na kontaminacji znanego związku frazeologicznego, odczytywać jako zaburzony model komunikacyjny, antydialog z transcendencją. Tekst stanowi jednocześnie zapis braku możliwości kontaktu – przy braku nadawcy (puste niebo) i odbiorcy (próżna ziemia), w obliczu zagubienia wspólnego kodu (wszak sens jakichkolwiek prób porozumienia podważa pierwotne znaczenie sparafrazowanego związku „przelewać z pustego w próżne”), a także przy nieuchwytności semantyki komunikatu (wieloznaczna symbolika deszczu jako siły życiodajnej, oczyszczającej, ale też przynoszącego zniszczenie potopu). Jednocześnie jest to także raport z wciąż podejmowanej uporczywie próby porozumienia, nieustającej potrzeby wiary. Hanna Steppa w artykule poświęconym figurze Boga i jej funkcjom poetyckim w twórczości Zadury tak podsumowuje wszelkie próby nawiązania z Nim kontaktu, wpisane w poszczególne wiersze autora *Zmartwychwstania ptaszka*: „Po co zatem Bóg w poezji Zadury? Po to, aby przez mnogość prób podejścia do niego sprawdzić, co właściwie z niego zostało, bo jeśli cokolwiek, to jest to warte więcej, niż wszystko inne”⁴⁸.



⁴⁶ Ibidem, s. 84.

⁴⁷ Warto wspomnieć choćby teksty Zadury takie jak: *Alleluja*, *** [*cicha noc, święta noc*], *Adwent*.

⁴⁸ H. STEPPA: *Po co Bóg w poezji Zadury?* W: *W wierszu i między wierszami...*, s. 107.

Poetyckie odnowienie wszechrzeczy

W rzeczywistości heretycy zawsze byli znacznie większym niebezpieczeństwem dla Kościoła aniżeli na przykład żydzi [sic!], poganie, apostaci czy libertyni, i dlatego obchodzono się z nimi znacznie surowiej. Apostazje podważają siłę liczebną ciała religijnego, ale herezje zagrażają jego jedności⁴⁹.

Kontrowersyjność poglądów odrzucanych przez Kościół, ich buntowniczy charakter, odmienność od znanych prawd – wszystko to sprawia, że herezje często znajdują swoje odzwierciedlenie w sztuce, stają się wielką metaforą swoistej wolności, kryje się za nimi sprzeciw wobec ucisku. Odrzucane, niekanoniczne teorie są jednocześnie wynikiem zadawania pytań i ciągłych poszukiwań, ideologicznych dociekań. Takim właśnie niewyczerpanym źródłem inspiracji poetyckich (i malarskich) stała się teoria *apokatastasis*. Na wstępie warto przytoczyć definicję koncepcji wiecznego powrotu z książki Wojciecha Szczerby *Koncepcja wiecznego powrotu w myśli wczesnochrześcijańskiej*:

Filozoficzna, czy też religijna koncepcja *apokatastasis* [...] oznacza przywrócenie pierwotnej jedności, odnowienie pierwotnego stanu. Może odnosić się do przywrócenia pierwotnego porządku świata [...]. Filozoficzna *apokatastasis* może również odnosić się do odnowienia pierwotnego stanu stworzenia,

49 L. KOŁAKOWSKI: *Herezja*. Kraków 2010, s. 12.

w szczególności człowieka [...]. Z założeń tych wynika kilka możliwych obrazów apokatastazy [...]. Może być ona postrzegana jako boskie prawo cykliczności świata danego człowiekowi, prawo arbitralne, które w sposób niemal mechaniczny determinuje losy świata⁵⁰.

W trakcie analizy apokatastazy w poezji przede wszystkim należy się odwołać do źródeł owej koncepcji, czyli wypowiedzi świętego Piotra skierowanej do mężów izraelskich zadziwionych cudem – uzdrowieniem chromego:

Pokutujcie więc i nawróćcie się, aby grzechy wasze zostały zgładzone, aby nadeszły od Pana dni ochłody, aby też posłał wam zapowiedzianego Mesjasza, Jezusa, którego niebo musi zatrzymać aż do czasu odnowienia wszystkich rzeczy, co od wieków przepowiedział Bóg przez usta swoich świętych proroków⁵¹.

Tych kilka słów stało się inspiracją do utworzenia bogatej i niezwykle pociągającej koncepcji, pozwalającej w zupełnie inny niż kanoniczny sposób spojrzeć na kwestię zbawienia i życia wiecznego. Jej sugestywność zdaje się wynikać głównie z presuponowanej dogmatami konieczności rezygnacji z tego wszystkiego, co człowiek zdążył pokochać i do czego przywiązał się za życia. Najwięcej uwagi poświęcili tej koncepcji dwaj Ojcowie Kościoła – Orygenes, a następnie Grzegorz z Nyssy. W przypadku pierwszego z wymienionych owa wiara w nadejście ostatecznego powrotu do stanu sprzed upadku (grzechu pierworodnego) oparta była na pojęciu boskiej pedagogiki, sile dobra i łaski Boga⁵². Grzegorz z Nyssy kontynuował myśl Orygenesesa, podążył on jednak w swoich rozmyślaniach znacznie głębiej niż jego poprzednicy. Przede wszystkim głosił

50 W. SZCZERBA: *Koncepcja wiecznego powrotu w myśli wczesnochrześcijańskiej*. Wrocław 2001, s. 19–24.

51 Dzieje Apostolskie 3, 19–21. W: *Biblia Tysiąclecia...*

52 W. SZCZERBA: *A Bóg będzie wszystkim we wszystkim... Apokatastaza Grzegorza z Nyssy. Tło, źródła, kształt koncepcji*. Kraków 2008, s. 79–84.

absolutną powszechność zbawienia (*apokatastasis ton panton*), wyraźnie uwidacznia się w jego poglądach także materialny aspekt zmartwychwstania⁵³.

Apokatastaza uznana została za herezję przez Sobór Konstantynopolitański II w 553 roku, lecz wciąż pojawia się na marginesie myśli filozoficzno-teologicznej. Kontrowersyjność i plastyczność wizji zaświatów, w pewnym stopniu analogicznych do doczesnego życia, sprawiła, że teoria przebóstwienia wszelkiego istnienia znalazła także swoje odzwierciedlenie w sztuce. Twórcy czerpią z tej koncepcji w bardzo zróżnicowany sposób, a próba interpretacji poezji nawiązującej do tych poglądów zmusza nieraz czytelnika-interpretatora do zgłębiania wiedzy z dziedzin, wydawałoby się, niezwykle odległych od samej literatury.

Najwyrazistszym przykładem poetyckiego wykorzystania koncepcji *apokatastasis* jest poezja Czesława Miłosza⁵⁴, wielokrotnie interpretowana pod tym kątem przez badaczy twórczości poety.

⁵³ Ibidem, s. 329.

⁵⁴ *Apokatastasis* pojawia się także w twórczości innych współczesnych poetów. W książce *Dowód na istnienie. Poezja Julii Hartwig wobec egzystencji i sztuki* autorka śledzi nawiązania do *apokatastasis* w wierszach Hartwig, choć to zjawisko ma zupełnie inny wymiar w twórczości poetki niż na przykład w utworach Miłosza. Według mnie u Hartwig jest ona mniej oczywista, zaś odnowienie rozgrywa się w granicach ziemskiej przestrzeni. To bardziej odrodzenie świata niż odrodzenie w zaświatach. Zob. M. FLAKOWICZ-SZCZYRBA: *Dowód na istnienie. Poezja Julii Hartwig wobec egzystencji i sztuki*. Warszawa 2014, s. 218–231. Elementy apokatastazy w twórczości Wacława Oszajcy odczytała Danuta Opacka-Walasek. Jej odmianę odnalazła w wierszach starających się utrzymać równowagę pomiędzy dogmatami i klasycznie pojmowaną religijnością, demaskujących przy tym jednoczesną niepewność zarówno wiary, jak i niewiary. Zob. D. OPACKA-WALASEK: *Paradoksy egzystencji, paradoksy religii. Apokatastaza w poezji Wacława Oszajcy*. W: *Godność i styl. Prace poświęcone Włodzimierzowi Wójcikowi*. Red. M. KISIEL. Katowice 2003, s. 275–291. Alina Świeściak wspomina o apokatastazie w kontekście tomu *Vaterland* Tomasza Różyczkiego. Zob. A. ŚWIEŚCIAK: *Śmierć w poezji współczesnej (Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki, Dariusz Suska, Jacek Dehnel, Marcin Siwek, Tomasz Różyczki, Wojciech Wencel)*. W: *Zamieranie. Interpretacje*. Red. G. OLSZAŃSKI, D. PAWELEC. Katowice 2007, s. 180.

W omówieniach Danuty Opackiej-Walasek, Aleksandra Fiuta czy Łukasza Tischnera odnaleźć można dokładne prześledzenie literackich rozważań o kształcie „drugiej przestrzeni” w poetyckich zaświatach pisarza. Wiele miejsca kształtowi apokatastazy w poezji Miłosza oraz ogólnie samej koncepcji poświęcił Aleksander Fiut w monografii dotyczącej twórczości noblisty:

Poeta kładzie więc nacisk na dwuwymiarowy status istnienia: przemienny i stały, zniszczalny i nieśmiertelny. Przywiązany do każdego, najdrobniejszego przejawu bytu, nie chce przystać na jego uszczuplenie nawet w sakralnym wymiarze. Woli raczej, by w całości został on przebóstwiony⁵⁵.

Z kolei Danuta Opacka-Walasek w swojej książce *Chwile i eony* wskazuje na bardzo ważny aspekt rozumienia apokatastazy przez człowieka z wierszy Miłosza i swoistą reinterpretację koncepcji wpisaną w tę twórczość: „Miłosz wiąże apokatastazę głównie z kwestiami czasu i pamięcią czasu w «bezczasie». Akcentuje istotę chwili i szczegółu, które w wieczności nie powinny zagać. Apokatastaza – tu «odczynienie», «oczyszczenie», to dla niego przede wszystkim oczyszczenie pamięci czasu»⁵⁶.

Wizje apokatastatyczne przeszczepiane na grunt poezji, mimo iż były tworzone w oparciu o rozważania teologiczne, trzeba rozpatrywać w nieco innych kategoriach. Niekoniecznie bowiem będą to tak wyraźne projekcje pośmiertnego losu człowieka czy wyrażana przez podmiot liryczny nadzieja na całkowite przebóstwienie, jak w poezji Miłosza, w której także czasem spotkać można powątpiewanie w słuszność heretyckiej koncepcji⁵⁷. W poetyckich kreacjach kształt tej teorii jest często zmieniany, reinterpretowany,

55 A. FIUT: *Moment wieczny...*, s. 125–126.

56 D. OPACKA-WALASEK: *Chwile i eony...*, s. 179.

57 O takich wątpliwościach pisze Danuta Opacka-Walasek przy okazji interpretacji wiersza Czesława Miłosza *Po odcierpieniu*. Zob. D. OPACKA-WALASEK: *Chwile i eony...*, s. 176–197.

dostosowywany do indywidualizmu podmiotu czynności twórczych. W tym kontekście warto przywołać wiersz *Uczciwe opisanie samego siebie nad szklanką whisky na lotnisku, dajmy na to w Minneapolis*, w którym jednym z najważniejszych pragnień wyartykułowanych przez podmiot liryczny jest nieustanne, wielowymiarowe poznawanie wszelkich aspektów rzeczywistości. Pojawia się tam także wizja świata pozaziemskiego, w którym, według słów podmiotu, będzie on nadal kontemplował piękno ludzkiego ciała, ale już uwolniony od obciążeń starości. W *Jak powinno być w niebie?* opisana jest utworzona w zakamarkach wyobraźni człowieka z wiersza wizja nieba, która właściwie nie odbiega od ziemskich krajobrazów, miejsc pięknych i pełnych spokoju niczym letnie popołudnie, a wszystko, co się tam znajduje, znane jest człowiekowi z wiersza z doczesnego życia, ale według jego wyobrażeń będzie pełniejsze niczym najgłębsza istota bytu, esencja istnienia⁵⁸.

Odmianę apokatastazy odsyłającą do myśli zawartej w wierszach Miłosza odnajdziemy w tomie poetyckim Krzysztofa Lisowskiego⁵⁹ *Ciemna dolina*, wydanym w roku 1986. Choć wiersz

58 Wymienionych tu wierszy Miłosza nie interpretuję dokładniej przede wszystkim dlatego, iż doczekały się one licznych omówień dokonanych przez wybitnych badaczy twórczości poety. Apokatastazie w tej poezji poświęciłam też rozdział pracy magisterskiej *Chciałbyś usłyszeć, jak to jest w starości? Realistyczny i metafizyczny wymiar starości w późnej poezji Czesława Miłosza*, napisanej pod kierunkiem dr hab. prof. UŚ Danuty Opackiej-Walasek, opublikowanej w zbiorach Śląskiej Biblioteki Cyfrowej: http://www.sbc.org.pl/Content/34790/piotrowska-grot_magdalena-chcialbys_uslyszec.pdf [dostęp: 20.12.2015]. O rozterkach związanych z apokatastazą w poezji Miłosza pisał także Tadeusz Ślawek: „Miłosz myśli swojego Boga w przestrzeni pomiędzy, bo wie, że z jednej strony czeka na niego pułapka czystego rozumu, a z drugiej – uluda przyjętych powszechnie rytuałów i z każdej z tych biegunowych pozycji Bóg uszedł, zostawiając po sobie namiastkę abstrakcji lub «sanktuarium służące umacnianiu narodowej uludy»”. Zob. T. ŚLAWEK: *Miłosz, czyli o chrześcijaństwie*. W: IDEM: *Żagłowiec...*, s. 63.

59 Zgodnie z rozróżnieniem zamieszczonym we wprowadzeniu Lisowskiego zaklasyfikowałabym jako poetę religijnego i operującego takim właśnie, z ducha

Apokatastasis otwiera deklaracja wiary w tę koncepcję i jej przekonujący kształt:

i ja wierzę w *apokatastasis*
czyli w podróż powrotną
dlatego przecież wspominamy i tęsknimy
piszemy tęskniąc o dawnych przygodach⁶⁰

to jednak kolejne wersy, podszyte ironicznym zabarwieniem, polemizują z koncepcją Miłosza:

a przy tym chcemy zachować
świadomość swoją teraźniejszą
(a więc uczestnicząc nie podlegać całkiem
prawom tego ruchu)
ale przecież nie wiadomo
czy to przyjdzie w postaci filmu
który oglądać będziemy z chłodną ciekawością
gryząc cukierki
czy będzie jak spadanie w niewiedzy
z jednej otchłani w drugą⁶¹

Lisowski dokonuje w słowach wiersza pewnego odwrócenia, jeżeli bowiem apokatastaza miałaby przynosić „spadanie w otchłań”, to nabiera ona, w klasycznym rozumieniu i lokowaniu zaświatowych przestrzeni, cech piekielnych. Niepewność i strach, brak zaufania wobec koncepcji apokatastazy (który oddają negatywnie nacechowane leksemy: „chłodna”, „niewiedza” i wspomniane już

chrześcijańskim światobrazem. Wiersz ten przytaczam przez wzgląd na wyraźne nawiązanie do Miłosza, a także podobieństwo oceny projektowania zaświatów do tej, jaka pojawia się w omówionym w dalszej części rozdziału tekście Herberta *Księstwo*.

60 K. LISOWSKI: *Apokatastasis*. W: IDEM: *Ciemna dolina*. Katowice 1986, s. 33.

61 Ibidem.

„spadanie” czy też „otchłań”, o której za chwilę) pobrzmiewające w słowach podmiotu wynikają przede wszystkim z przekonania, iż zbawienie musi nieść za sobą zmianę i wyrzeczenia, a więc należałoby właśnie w pełni podlegać „prawom tego ruchu”. Jeżeli bowiem życie doczesne postrzega się w swoistej analogii do otchłani, w kulturze europejskiej i chrześcijańskiej niosącej za sobą negatywne konotacje, nie można zaufać wizji zaświatów, która ową doczesność miałaby odzwierciedlać⁶².

Apokatastasis przyjmuje w poezji bardzo różne formy. W zupełnie inny sposób niż w dziełach Miłosza koncepcja ta objawia się w twórczości Jarosława Marka Rymkiewicza. W tekstach Rymkiewicza, głównie tych zamieszczonych w tomach *Zachód słońca w Milanówku* i *Moje dzieło pośmiertne*, elementy koncepcji, przede wszystkim w ujęciu, jakie przedstawił w swych rozważaniach Grzegorz z Nyssy, sytuują się na płaszczyźnie odmiennej od poezji Miłosza, co zaznacza w swojej książce *Poezja jest sztuką rytmu. O świadomości rytmu w poezji polskiej dwudziestego wieku* (Miłosz – Rymkiewicz – Barańczak) Joanna Dembińska-Pawełec⁶³.

W wydanym w 1993 roku tomie *Moje dzieło pośmiertne* trudno właściwie rozstrzygnąć jednoznacznie, czy dość makabryczne, czasem groteskowe wizje powstania z martwych są związane z wiarą w apokatastazę, czy stanowią jedynie nawiązanie do średniowiecznych i barokowych, przerażających wizji Sądu Ostatecznego i odwołują się do wiary w zmartwychwstanie ciała. Tę kwestię starają

62 Jest to oczywiście swoiste poetyckie zmetaforyzowanie koncepcji. Taki kształt – odgrywanego na nowo „filmu życia” i odzyskiwania wszystkiego, co utracone, czyli zbawienia, które nie jest jednoczesnym pozbawianiem (o czym więcej w rozdziale dotyczącym koncepcji zbawienia w poezji Miłosza, w części III niniejszej rozprawy) – przyjmuje apokatastaza właśnie w twórczości Miłosza. W pismach Orygenesa czy Grzegorza z Nyssy nacisk położony jest raczej na powszechność zbawienia i możliwość osiągnięcia jedności z Bogiem przez każde z istnień.

63 J. DEMBIŃSKA-PAWELEC: „Poezja jest sztuką rytmu”. *O świadomości rytmu w poezji polskiej dwudziestego wieku* (Miłosz – Rymkiewicz – Barańczak). Katowice 2010.

się rozstrzygnąć badaczki poezji Rymkiewicza: Maria Janion i Joanna Dembińska-Pawelec⁶⁴. Wnikliwe interpretacje tekstów poetyckich pozwalają zauważyć z jednej strony silny wpływ omawianej teorii na światopogląd człowieka z wierszy Rymkiewicza, z drugiej zaś ukazują nowy, nieco zniekształcony, oryginalny wymiar apokatastazy (bądź nowej, jeszcze nienazwanej idei tylko wyrastającej z koncepcji *apokatastasis*). W wierszu *Franz Schubert* wykreowana została taka oto naturalistyczna wizja:

Ciało zmienia się w trumnie w żółtoszarą maź,
Brzuch, surdut, bokobrody, nie do odróżnienia.

Lecz co z okularami? Czy ich też dotyczy
To co Paweł powiedział w „Liście do Koryntian”?

Powiedziane jest przecież (15,25):
Wstaną nienaruszeni, zabrzmi bowiem trąba.

A więc trzymając w palcach drucianą oprawkę
Będzie pocierał chustką zapocone szkiełko?

W dorożce która jedzie z Atzenbrugg do Wiednia?
Wśród łąk już przemienionych przez niebiańskie światło?

To tyle właśnie znaczy? Zresztą wszystko jedno⁶⁵.

64 W swojej książce Joanna Dembińska-Pawelec, pisząc o tomie *Moje dzieło pośmiertne*, wskazuje na motywy *apokatastasis* i przytacza opinię Marii Janion: „Obietnica zmartwychwstania i przebudzenia w niebiańskich ciałach duchowych prowadzi Rymkiewicza w dalszych tomach jego poezji do wyrażenia wiary w *apokatastasis*. Zwracała na to uwagę Maria Janion, pisząc, że w *Moim dziele pośmiertnym* «pojawiają się pierwsze oznaki wiary w *apokatastasis* – w odrodzenie, odnowienie wszystkiego, przywrócenie pierwotnej jedności u kresu dziejów»” (J. DEMBIŃSKA-PAWELEC: „*Poezja jest sztuką rytmu*”..., s. 334).

65 J. M. RYMKIEWICZ: *Franz Schubert*. W: IDEM: *Moje dzieło pośmiertne*. Kraków 1993, s. 37.

Pomijając błędnie podane wersety Listu do Koryntian (co zapewne nie jest bez znaczenia, gdyż przytoczone słowa świętego Pawła zawarte są w wersecie 52, pomyłka stanowi więc lustrzane odbicie rzeczywistego źródła cytatu, co sugeruje wypaczenie nauk apostoła), w stronę *apokatastasis* myśli czytelnika kieruje przedostatni wers tekstu Rymkiewicza. Owe przemienione łąki nawiązują bowiem do zawartej w heretyckiej koncepcji wizji przebóstwienia wszelkiego istnienia, przemiany, oczyszczenia z grzechu, powrotu do jedności z niebiańskim światłem Stwórcy. W wierszu wyraźnie widoczne jest przemieszanie omawianej koncepcji z usankcjonowaną przez Kościół wiarą w zmartwychwstanie, ale także z odrzuconymi wizjami życia pośmiertnego. Jednak człowiek z wiersza nie jest do końca przekonany do żadnej z wersji, o czym świadczą seria pytań retorycznych i ostatnie słowa utworu. Przy tym nie jest pewne, czy pozbawiony znaczenia jest tylko wybór drogi wiodącej do raju i jego kształt (byleby móc mieć nadzieję, że kiedyś dostąpi się zbawienia), czy w ogóle nie jest ważne eschatologiczne przeznaczenie człowieka/istnienia. Może wizja rozpadu i groza śmierci paraliżują na tyle, że nie starcza energii, by rozważać dalsze losy ludzkiej duszy? Jeżeli jednak stan owego odrętwienia, zobojętnienia w ogóle jest obecny w poetyckim świecie, to zaraz ustępuje miejsca dalszym pytaniom i poszukiwaniom.

Apokatastatyczna wizja jedności wszelkich istot żyjących i śmiertelnych osiąga apogeum w innym tomie poetyckim Rymkiewicza – *Zachód słońca w Milanówku*. W tekstach, które można by nazwać cyklem ogrodu istnienia, mamy do czynienia ze swego rodzaju *silva rerum* – w wykreowanej poetyckiej przestrzeni ogrodu odkrywane są kolejno tajemnice istnienia i przemian ukryte w znanej, ale w ujęciu Rymkiewicza zawierającej nowe znaczenia i wartości, metaforze zmienności pór roku. Odwrócenie toposu, specyficzna gradacja istnień w tętniącym nie życiem, a właśnie śmiercią metafizycznym ogrodzie – od małych stworzeń żyjących przy ziemi po bliższe niebu gawrony; nadawanie zwierzętom cech ludzkich – wszystko to składa się na niesłychanie zwarte, nie tyle ocierające się o siebie, co absolutnie symbiotyczne

współlistnienie wszelkich bytów, które zdecydowanie jest odwołaniem do apokatastazy.

Chodź ze mną żabo i ty tam – trzynoga
Idziemy prosto – do naszego Boga

Chodź bury kocie i czeremcho szara
I jeź do Boga – też się stąd dojść stara

I jeź do Boga – też ma swoje prawo
Za tajemniczą obecności sprawą

Chodźcie sosenki – gdy macie życzenie
Bóg wytłumaczy nam swe nieistnienie⁶⁶

Nie jest to rajski ogród, to raczej przestrzeń przejścia, przystanek w wędrówce do kolejnego wymiaru życia, wymiaru pośmiertnego, w którym bez żadnych wyjątków uczestniczą człowiek, zwierzęta i rośliny⁶⁷. Znowu jednak pada istotne pytanie o możliwość

66 J. M. RYMKIEWICZ: *Ogród w Milanówku, pieśń nocnego wędrowca*. W: IDEM: *Zachód słońca w Milanówku*. Warszawa 2002, s. 11. Jeżeli nie zostanie odnotowane inaczej, wszystkie cytaty z utworów Rymkiewicza będą pochodzić z tego wydania.

67 Michał Hanczakowski porównał poetycki obraz ogrodu w Milanówku do Arkadii, w której wszelki lęk zastępuje kontemplacja, tym samym wątpliwości „nikną w innych wątpliwościach, tracą ostre kontury”. Arkadyjskość tej przestrzeni autor recenzji (dotyczącej późniejszego tomu *Znak niejasny, baśń półżywa*) sprowadza do opisanego przez Rymkiewicza świata natury. Zob. M. HANCZAKOWSKI: *Niejasna jasność*. „Dekada Literacka” 2000, nr 2–3 (160–161), s. 21. Nie jestem jednak przekonana, czy na miano arkadyjskości „zasługuje” przestrzeń, w której pozorny spokój wdzierają się tak liczne wątpliwości, a także figura nieobecnego Boga. Owe wątpliwości zdają się bowiem dotyczyć kwestii fundamentalnych (przez co okazują się także nierozstrzygalne) i są na tyle nurtujące, iż wprowadzają nieustannie element grozy – jak pisze Alina Świeściak, „cichej grozy”. Zob. A. ŚWIEŚCIAK: *Melancholia versus tradycja. Jarosław Marek Rymkiewicz*. „Przestrzenie Teorii” 2010, nr 13, s. 92.

odnowienia relacji z Bogiem, jest On bowiem w cytowanym fragmencie tym, który istnieje i jednocześnie nie istnieje, jakby gdzieś się oddalił, zagubił. Może porzucił stworzony przez siebie świat, a może jest to sposób pokazania, że doczesność zbłądziła i teraz musi na nowo odnaleźć Stwórcę/Przewodnika⁶⁸.

Liczne ze stawianych przez podmiot liryczny (i interpretatora) pytań pozostają bez odpowiedzi, ale już wstępne odczytanie sensów wierszy Miłosa czy Rymkiewicza pozwala stwierdzić, że apokatastaza w pewnym stopniu odpowiada na ludzkie pragnienia, przywiązanie do doczesności i ziemskiego wymiaru istnienia. Oczywiście jest to, jak określa się współcześnie takie kierunki myślenia, swoista kryptoteologia⁶⁹, zwłaszcza w przypadku wizji kreowanych w poezji Rymkiewicza, gdzie mamy do czynienia z apokatastazą bez Boga, koncepcją zbawienia przekształconą w język poetycki, w narzędzie literackiej kreacji. Niezaprzeczalnie jednak wraz z postępującym postsekularyzmem, głównie w kształcie proponowanym przez Richarda Rorty'ego⁷⁰, w kulturze i sztuce coraz częściej można napotkać tendencje do kreowania własnej duchowości, niemającej nic wspólnego z usankcjonowanymi dogmatami, lecz głęboko związanej z silną potrzebą metafizycznych doświadczeń, dotknięcia nieobecnego, wypełnienia pustki. Warto w tym miejscu przytoczyć wiersz Rymkiewicza, w którym chyba najwyraźniej klaruje się owa potrzeba nadziei na to, że człowiek z wiersza zmierza do jakiegoś celu:

List wysłany w zaświaty – tym listem ja jestem
I chciałbym tylko wiedzieć kto mnie tam wysyła

68 To także poszukiwanie środków poetyckiego wyrazu. O swoistym „przewycięzeniu” języka, poddaniu się żywiołowi ponowoczesności, właśnie w kontekście tomu poetyckiego *Zachód słońca w Milanówku*, pisała Anna Legeżyńska. Zob. A. LEGEŻYŃSKA: *Co kryje ogród w Milanówku*. „Polonistyka” 2004, nr 1, s. 58–62.

69 Pojęcie zaczerpnięte z książki Agaty Bielik-Robson. Zob. A. BIELIK-ROBSON: „*Na pustyni*”. *Kryptoteologie późnej nowoczesności*. Kraków 2008.

70 Zob. R. RORTY, G. VATTIMO: *Przyszłość religii*. Przeł. S. KRÓLAK. Kraków 2010.

Inne listy – pół brzoźki kot stary kulawy
I żaba ta co przy mnie tu w ogrodzie żyła

Te listy tam w zaświatach – czy ktoś je otwiera
Gdzieś jakieś inne życie niż to tu się toczy
Jest tam brzoźka co w zimie na poły umiera

Są żaby – te co tutaj wciąż patrzą nam w oczy

J. M. RYMKIEWICZ: *List wysłany w zaświaty*, s. 49

Utwór zawiera wizję zaświatów (podobnie jak w utworach Miłosza nawiązujących do jego rozumienia apokatastazy) pełnych ziemskich elementów. Po pierwszej lekturze można odnieść wrażenie, że mamy do czynienia ze swego rodzaju pewnością, że na człowieka z wiersza, który już przekracza granicę pomiędzy życiem a śmiercią, czekają jakieś zaświaty. Może mieć to także charakter zaklinania rzeczywistości. Dodatkowo wydaje się, że w cytowany tekst jest wpisana nadzieja na wspomniane już oczyszczenie wszelkiego stworzenia z ułomności i wad („pół brzoźki kot stary kulawy”), a także na możliwość pokonania śmierci, odebrania jej siły negowania wszystkich ludzkich starań. Warto jednak przyjrzeć się dokładniej owej granicy pomiędzy życiem a śmiercią – ogród, który cały czas pojawia się w omawianym tomie, czyli scena życia doczesnego, a jednocześnie granica, przejście między światem a zaświatami, budzi lęk, jest przepełniony śmiercią i pustką. Wciąż otwarte oczy żab to oczy martwe, puste (zaglądająca w oczy śmierć) – nie można więc mówić tylko o nadziei. Słowa podmiotu pełne są zwątpienia i rezygnacji, nie ma żadnej pewności co do powszechności zbawienia, jedyną pewnością jest towarzysząca wszelkiemu stworzeniu śmierć⁷¹. Obecność żab w wykreowanych

71 Rymkiewiczowi zdaje się stale towarzyszyć myśl o śmierci i rozważania o tym, czy jest ona ostateczna, czy może stanowi tylko przejście. Zawsze pojawia się ona w odświeżeniu specyficznego *danse macabre*, jednoczy wszelkie stworzenia,

w wierszu zaświatach zwraca uwagę czytelnika również ze względu na ich nieprzystawalność nie tylko do „drugiej przestrzeni”, ale także do ludzkiej egzystencji. Kot jest towarzyszem zupełnie zrozumiałym, żaby zaś zdają się stanowić metonimiczne przedstawienie wszelkich stworzeń, z którymi człowiek nie wchodzi zwykle w zbyt zażyłe relacje. Trwają w ukryciu, w ogrodach i przy stawach, blisko ziemi – nie tylko w rzeczywistości, ale i metaforycznie. Mimo to w utworze Rymkiewicza także dla tych stworzeń może się znaleźć miejsce w zaświatach. Jest to związane z próbą budowania nowej wspólnoty, z wolą zestawienia swojego jestestwa z istotami znajdującymi się w tej samej – w tym przypadku granicznej – sytuacji, która paradoksalnie pozwala dopiero odkryć siebie. Potwierdza to literaturoznawcza diagnoza Anny Kałuży:

Podstawowe napięcie w tekstach Rymkiewicza brałoby się w takim razie z cyrkulacyjności intencji autora. Zawiera się w niej próba przedstawienia Ja odróżnicowanego i poczucie, że Ja piszące musi być Ja wyróżnionym, które owo odróżnicowanie usiłuje pokonać, bo tylko wtedy będzie mogło pisać⁷².

Na takie ponowne ukonstytuowanie się Ja – w złączeniu z Innym (ale nie odmiennym) oraz w „wybuchu Ja piszącego”, który

przede wszystkim zaś nierozzerwalnie spleciona jest z życiem. Tak mówi Rymkiewicz na temat utworu *Śniła się zima* Adama Mickiewicza: „Ten śniący budzi się do śmierci. Albo do życia, które jest śmiercią, albo do śmierci, która jest życiem. Śmierć jest życiem, a życie jest śmiercią. Nie ma granicy, to jest przemieszane”. Zob. *Mickiewicz czyli wszystko. Z Jarosławem Markiem Rymkiewiczem rozmawia Adam Poprawa*. Warszawa 1994, s. 221. Podobnie śmierć przedstawiona jest w całym tomie *Zachód słońca w Milanówku*, zaś strategia poetycka przewodnia dla zgromadzonych w nim utworów polega na takiej konstrukcji świata lirycznego, która uniemożliwi oddzielenie życia od śmierci, wiary od zwątpienia, świata od zaświatów.

72 A. KAŁUŻA: *Wola odróżnienia. O modernistycznej poezji Jarosława Marka Rymkiewicza, Julii Hartwig, Witolda Wirpszy i Krystyny Miłobędzkiej*. Kraków 2008, s. 54.

kreuje nowe zaświatowe (pomiędzyświatowe) przestrzenie – pozwala także wiara w *apokatastasis panton*, czyli dążenie wszelkiego stworzenia do osiągnięcia jednego celu: zjednoczenia się ze Stwórcą (Absolutem), całkowitego odrodzenia i oczyszczenia.

Poetycką kreacją, którą można by w pewnym stopniu przeciwstawić zaprezentowanym literackim odmianom apokatastazy, jest wiersz Zbigniewa Herberta *Księstwo*. Utwór staje się kolejnym sposobem na demaskację prawdziwej natury każdej doskonałości.

Oznaczone w przewodniku dwoma gwiazdkami (w rzeczywistości jest ich więcej) całe księstwo, to znaczy miasto, morze i kawałek nieba, na pierwszy rzut oka wygląda świetnie. Groby są pobielane, domy zasobne, a kwiaty tłuste.

Wszyscy obywatela są strażnikami pamiątek. Z powodu małego napływu turystów pracy jest niewiele – godzina rano, godzina wieczorem. W środku sjeśta.

Nad księstwem unosi się chmura chrapania czerwona jak kołdra. Tylko książę nie śpi. Kołysze do snu głowę lokalnego boga.

Hotele i pensjonaty zajęte są przez anioły, które upodobały sobie księstwo dla ciepłych kąpeli poważnych obyczajów i powietrza destylowanego pracą piór polerujących pamięć.

Z. HERBERT: *Księstwo*, s. 252

Ironiczne odwrócenie ma na celu nie tyle oczywistą niemożliwość utopii, ile ukazanie jej jako nienaturalnych warunków bytowania człowieka. W tekście dekonstrukcja konceptu doskonałej przestrzeni nie została przeprowadzona przy wykorzystaniu nośnych i jednoznacznych środków wyrazu – jest zakodowana w pozornie nieistotnych leksykalnych wtrąceniach: „na pierwszy rzut oka wygląda świetnie”, „Z powodu małego napływu turystów”, „Nad księstwem unosi się chmura chrapania”, „Tylko książę nie śpi”, „powietrza destylowanego pracą piór polerujących pamięć”. Cena spokoju zaznawanego w tym odrealnionym państwie-pensjonacie jest wyższa, niż mogłoby się wydawać, a sielankowość miejsca

zakłócają niepokojące szczegóły. Należy bowiem zadać sobie pytanie o skutki „polerowania pamięci” oraz o powód tak „małego napływu turystów”. Po raz kolejny warunki pozornie doskonałe, niebiańskie, idealne dla aniołów, okazują się miejscem nieludzkim, choć wydawałoby się zaprojektowanym właśnie na wzór ziemskich kurortów. Jednak kurort jest miejscem, w którym spędza się tylko określony czas, po czym wraca się do rzeczywistości i codzienności, do prawdziwego wymiaru życia. Sztuczność spreparowanych, laboratoryjno-onirycznych warunków podkreśla w tekście stan uśpienia i swoistej amnezji obywateli. Dla Herberta świat pozbawiony aspektu ludzkiej niedoskonałości, emocjonalnie sterylny po raz kolejny okazuje się skompromitowaną ułudą, do której człowiek dążyć nie powinien. Anita Jarzyna w tekście poświęconym figurze anioła w poezji Herberta, analizując wiersz *Księstwo*, pisze o utopii spełnionej (w rezultacie więc przestrzeń ta staje się antyutopią⁷³). Pozornie odzwierciadlająca warunki doczesności kraina wypełniona jest stagnacją, nie tyle próżnowaniem, co zniewoleniem poprzez sen. Jedynie władca zdaje się nie ulegać metaforycznej „chmurze chrapania”, której nie umknęło nawet lokalne bóstwo. Instrumentacja głoskowa owego wyrażenia – wrażenie pomruku, ale też niepokojącego warczenia – zdaje się przełamywać błogi nastrój „sjesty” podświadomym i niewysuwającym się na pierwszy plan niepokojem, hiperbolizowanym poprzez epitet składający się na porównanie: „chmura chrapania czerwona jak kołdra” (w całym wyrażeniu wciąż słyszalny jest ów zatrważający pomruk) – lekki obłok snu zastąpiono szczelnie okrywającą zaprojektowany sztuczny raj izolacją, chroniącą przed światem zewnętrznym. Owa czerwona kołdra

73 Zob. A. JARZYNA: *Przesłuchując anioły... Anioły Rilkego i Herberta*. W: IDEM: *Czułość dla Minotaura. Metafizyka i miłość konkretnego w twórczości Zbigniewa Herberta*. Red. J. M. RUSZAR, M. CICHĄ. Lublin 2005, s. 106. O figurze anioła i abstrakcyjnym niebie w poezji Herberta pisze także Jacek Łukasiewicz. Zob. J. ŁUKASIEWICZ: *Herbert*. Wrocław 2001, s. 226–227. W kontekście utopii i antyutopii warto przytoczyć choćby książkę Frederica Jamesona. Zob. F. JAMESON: *Archeologie przyszłości. Pragnienie zwane utopią i inne fantazje naukowe*. Przeł. M. PŁAZA, M. FRANKIEWICZ, A. MISZK. Kraków 2011.

z jednej strony jest przytulnym schronieniem, z drugiej zdaje się nie do końca przyjazna w swej czerwieni, jej barwa bowiem wywołuje niejednoznaczne skojarzenia – z ciepłem i życiem, ale też z władzą, agresją, a przede wszystkim krwią. Porównanie to akcentuje więc niejednoznaczność poetyckiego *Księstwa* – ludzkim aspektem owej przestrzeni jest sposób organizacji odzwierciedlający harmonię ośrodka wypoczynkowego; jednoosobowa władza, przewyższająca nawet bóstwo także naśladuje doczesność, ale już w negatywnym aspekcie zniewolenia jednostki; z kolei kolorystyka akcentuje najwyższą pozycję jedyne go aktywnego członka przedstawionej społeczności. Świat ów jest bezpieczny, ale też izolowany⁷⁴, sztucznie oczyszczany z wszelkich niedoskonałości i wspomnień, oderwany od kultury i historii:

Hotele i pensjonaty zajęte są przez anioły, które upodobały sobie księstwo dla ciepłych kąpeli poważnych obyczajów i powietrza destylowanego pracą piór polerujących pamięć.

Pozornie idealny, raj okazuje się miejscem odpowiednim jedynie dla aniołów, istot boskich/niebiańskich, które nie wykazują żadnych cech typowych dla natury ludzkiej, a tym samym człowieczeństwa⁷⁵. Czy wiersz ten stanowi jedynie, jak pisze Jarzyna, przestrogę przed interesownymi wyobrażeniami ludzi? Owszem, w pewnym sensie jest to wizja skierowana przeciw apokatastazie – oczyszczone ludzkie jednostki zjednoczone z Bogiem, przy zachowaniu pewnych

74 Siłą rzeczy sposób przedstawienia *Księstwa* należy odnieść do utopii socjalistycznych, ceną za względny ład społeczny reżimu jest bowiem zawsze odcięcie się od zewnętrznych wpływów, zakłamanie i dostosowywanie do propagandowych haseł oraz poświęcenie własnej wolności.

75 O owej przepaści między aniołem a człowiekiem w poezji Herberta i ocalaniu właśnie człowieczeństwa w walce z aniołami pisał Andrzej Kaliszewski: „Czy nie człowieka pragnie przybliżyć Herbert, walcząc z aniołem, ściągając go ze sfery niebiańskiej uludy, to znów w nim właśnie szukając prawdziwej pełni duchowego, nieskłamane go życia?” (A. KALISZEWSKI: *Gry Pana Cogito*. Kraków 1992, s. 119).

wybranych aspektów doczesności, nie są już ludźmi i przestrzeń ich egzystencji nie powinna naśladować życia doczesnego, mogłaby bowiem zawierać te jego aspekty, które nie mają żadnych znamion pozytywności. Nie wszystko i nie wszyscy powinni zostać zbawieni, pragnienie utopii nie może przesłaniać akceptacji ludzkich słabości, a to, co nierzeczywiste czy niesprawdzalne, nie powinno zajmować miejsca rzeczywistości, która też nie jest pozbawiona tajemnic. Herbert zdaje się balansować na krawędzi ironicznej nieuchwytności sensu. Zaświaty tej poezji wciąż wymykają się ujednoznacznieniu.

Wizje raju w poezji Herberta są wynikiem poddania kanonicznych obrazów demitologizacji. Arkadia to nieistniejąca kraina, obszar wydziedziczenia, jak pisze Julian Kornhauser w książce *Uśmiech Sfinksa*: „na miejscu nieistniejącej Arkadii pojawia się wyobraźnia. To ona pomaga zgłębić tajemnice istnienia. Ujrzyć to, «czego nie ma». Herbertowi zależy na podkreśleniu «niereczywistości»”⁷⁶. To wyjaśniałoby oczywiście kształt wykreowanego księstwa, ale należy dodać, iż podmiot zdaje się, przynajmniej w omawianym wierszu, poznawać ów świat i odkrywać prawdę o nim wraz z czytelnikiem. Widać to choćby we wstępnym opisie obrazującym pierwsze spojrzenie na przestrzeń, w której znalazł się opisujący nam księstwo podmiot: „całe księstwo, to znaczy miasto, morze i kawałek nieba”. Malejąca gradacja od całości do „kawałka” (co istotne, ów kawałek dotyczy właśnie nieba) daje możliwość spojrzenia na to miejsce jakby z jednej tylko perspektywy, jakbyśmy patrzyli na dwuwymiarowy obraz. To również podkreśla sztuczność tej przestrzeni – jest piękna na pocztówkach czy zdjęciach w przewodniku, dopóki odbiorcy nie zostanie zapewniony ogląd całości. Wyobraźnia staje się drogą ucieczki, daje możliwość poznania, przekroczenia płaszczyzny obrazu, ale owe wycieczki w świat wyobraźni nie zawsze muszą przynosić pozytywny skutek. Czy jest to więc myśl prowadząca do wniosku, że raj nie istnieje, a wszelkie ułudy na ten temat przynoszą rozczarowanie? Kolejne

76 J. KORNHAUSER: *Uśmiech Sfinksa. O poezji Zbigniewa Herberta*. Kraków 2001, s. 26.

próby kreowania za-światów i badania ich prawdziwego wymiaru przeczą tym negatywnym wnioskom. *Księstwo* wpisuje się raczej w obecny w owych zaświatowych wędrówkach poezji Herberta nurt niewygórowanych wymagań, nieinterwencji, oczekiwania.

Warto w tym miejscu postawić pytanie o przynależność omawianych w niniejszym podrozdziale wierszy. Czy z racji tendencji do nadawania „sprawom ostatecznym”, pozaziemskim – idąc choćby śladem tradycji judeochrześcijańskiej – znanego, oswojonego, ziemskiego kształtu należy tę poezję zaklasyfikować jako religijną, antyreligijną bądź areligijną⁷⁷, czy może określić ją mianem metafizycznej? Najlepiej odpowiedzieć słowami poety, który z tymi rozróżnieniami zmagał się przez lata:

cechą „poezji metafizycznej” jest właśnie to, że próbuje ona ująć c a -
ł o ś ć ludzkiego doświadczenia w całym jego skomplikowaniu i złożoności, od spraw biologicznie rozumianego ciała po sprawy religijnie rozumianej duszy. [...] Dla mnie istotą poezji „metafizycznej” jest nie tylko to, że taka poezja zastanawia się nad miejscem człowieka we wszechświecie i w planach Stwórcy, ale również to, że dochodzi ona do sformułowania swoich pytań dzięki zanurzeniu w konkretnie ludzkiego życia. To właśnie różni poezję „metafizyczną” od poezji mistycznej, bo istotą tej ostatniej jest raczej odrzucenie ziemskiego świata jako balastu, który tylko przeszkadza duszy w jej wzlocie ku Bogu⁷⁸.

77 Takiego rozróżnienia poezji współczesnej oscylującej wokół kwestii metafizycznych i religijnych dokonał profesor Edward Balcerzan w prelekcji wygłoszonej w trakcie ogólnopolskiej konferencji naukowej *Ślady, zerwania, powroty... Metafizyka i religia w literaturze współczesnej*, zorganizowanej przez Zakład Literatury XX Wieku, Teorii Literatury i Sztuki Przekładu Instytutu Filologii Polskiej UAM, która odbyła się w dniach 26–27 czerwca 2014 roku. Artykuł został opublikowany w monografii zbiorowej *Ślady, zerwania, powroty... Metafizyka i religia w literaturze współczesnej*. Red. E. SOŁTYS-LEWANDOWSKA, Kraków 2015.

78 S. BARAŃCZAK: *Metafizyczna pocztą. Rozmowa z Maciejem Ziębą* OP. W: IDEM: *Zaufać nieufności. Osiem rozmów o sensie poezji 1990–1992*. Red. K. BIEDRZYCKI. Kraków 1993, s. 38.

Wizje poetyckie nawiązujące do *apokatastasis* bez wątpienia spełniają takie założenia metafizyczności, łącząc w sobie nie tylko całą złożoność egzystencji pojedynczego człowieka, ale także wszystkich istot, które go otaczają – niezależnie od tego, czy jest on świadomy ich współuczestnictwa, czy nie.



Zaświat zindywidualizowany

Rozpatrywanie kwestii religijnych prowadzi zwykle w wybranych poetyckich reprezentacjach do zadawania pytań o eschatologiczne przeznaczenie człowieka, przede wszystkim o możliwość istnienia zaświatów, ale także o ich kształt.

Wizje raju nie stanowią interpretacyjnego problemu, jeżeli chodzi o poezję bogato operującą narzędziem językowym. W poezji Czesława Miłosza czy Zbigniewa Herberta niebo przyjmuje najróżniejsze kształty, oczywiście nieraz całkowicie odbiegające od biblijnych opisów. Jednak przedstawienie raju zdaje się u tych twórców nie stawiać oporu, jakby mimo rozterek niebiańska przestrzeń stanowiła nadal eschatologiczny pewnik.

W rozdziale wstępnym omówiony już został krótko wiersz *Zaświaty Pana Cogito*, który idealnie reprezentuje niemal wszystkie wyobrażenia raju pojawiające się w poezji Herberta. Nie znaczy to jednak, że znaczenie przestrzeni niebiańskiej zawsze odwołuje się do sytuacji politycznej, choć oczywiście metody obrane przez ówczesny ustrój i sytuacja społeczeństwa to wątki, na których często skupiają się interpretatorzy tekstów Herberta ze względu na kluczową rolę tego tematu. Można jednak na raj Herberta spojrzeć także z innej strony:

Aleje, długie aleje, wysadzone drzewami starannie przyciętymi
jak w parku angielskim. Czasem przechodzi tędy Anioł. Włosy
starannie utrefione, skrzydła szumiące łaciną. Ma w ręku zgrabny
przyrząd zwany sylogizmem. Idzie szybko nie poruszając powietrza
i piasku. Mija w milczeniu kamienne symbole cnót, czyste jakości,

idee przedmiotów i wiele innych rzeczy zupełnie
niewyobrażalnych.

Nie znika nigdy z oczu, bowiem nie ma tu perspektyw. Orkiestry
i chóry milczą, ale muzyka jest obecna. Jest pusto. Teologowie
mówią przestronnie. To też ma być dowód.

Z. HERBERT: *Raj teologów*, s. 182

W pierwszych wersach owa wizja raju roztacza przed czytelnikiem obraz ładu, harmonii i spokoju, kompatybilny z ukonstytuowaną kulturowo wizją opisywanej przestrzeni. Wszystko jest podporządkowane dwóm ludzkim zmysłom – wzrok cieszy się zadbaną, uporządkowaną przestrzenią (niczym angielskie ogrody święcące największe triumfy w okresie oświecenia, które miały sprawiać wrażenie zaprojektowanych jedynie przez naturę, dzikich i bujnych, w rzeczywistości jednak wszystko musiało być w nich odpowiednio zaaranżowane), słuch zaś koi szum skrzydeł anioła i muzyka pochodząca z niewiadomego źródła, muzyka sfer. Jednak wrażenie cudowności tej przestrzeni zostało zaburzone przez nadmiar ciszy, która w przywołanym wierszu nie jest już gwarantem spokoju, a wywołuje lęk. Ów ideał wydaje się zwyczajnie nienaturalny, zaprojektowany i wystylizowany niczym angielski park. Niepokojąca i paradoksalna w kontekście rozlegającej się muzyki jest zwłaszcza cisza zarysowana leksykalnie w wierszu: „Idzie szybko nie poruszając powietrza/ i piasku. Mija w milczeniu kamienne symbole cnót, czyste jakości,/ idee przedmiotów i wiele innych rzeczy zupełnie niewyobrażalnych”. Chór tak naprawdę nie śpiewa, orkiestra nie gra na instrumentach. Idealna przestrzeń, w której nigdy nie odstępuje się od cnót, wszystko jest perfekcyjne i bez skazy, dla podmiotu lirycznego stanowi wizję nie do przyjęcia, choć nie odrzuca on tej idei wprost. Coś jednak pozwala odczytać w słowach wiersza lęk i niezgodę na taki raj. To nie upragniony zaświat, to raj zaprojektowany przez konkretną grupę profesjonalistów – teologów. Podmiot liryczny uzbrojony jest w to samo narzędzie wnioskowania, co przedstawiony w tekście anioł. Wie, że przestrzeni

tej nie wymyślił zwykły człowiek, nie mógł sobie jej wymarzyć. Owa niczym niezachwiana harmonia nie jest miejscem, w którym ktokolwiek mógłby być szczęśliwy. Anioł nie jest w tym raju opiekuńczym aniołem stróżem, a przenikliwym, czujnym strażnikiem⁷⁹, cnoty nie są wystawiane na próbę, są więc tylko symbolem, nie zaś prawdziwą wartością. Raj teologów jest rajem pustym. Użyty w tekście eufemizm „przestronny” ma jedynie maskować stan rzeczy – nikt nie jest tak idealny, by zasłużyć na pobyt w tym miejscu, ale owa przestronność i pustka może świadczyć o tym, iż ludzie nie chcą się w takim raju znaleźć. To, co wskazuje, iż prezentowana w wierszu wizja nie jest tak naprawdę pośmiertną nagrodą, a sztucznym więzieniem, zawiera się w jednym zdaniu: „Nie znika nigdy z oczu, bowiem nie ma tu perspektyw”. Herbert wykorzystał w tekście bardzo prosty zabieg, polegający na użyciu wieloznaczności słowa perspektywa/perspektywy, który w ostatecznym rozrachunku nadaje owej wizji zupełnie nowe jakości semantyczne. Brak perspektyw oznacza z jednej strony jednowymiarowość przestrzeni, jej płaskość, brak centrum, z którego owa perspektywa miałaby być rzutowana. W znaczeniu przenośnym cytowane zdanie sugeruje, iż raj taki nie ma przed sobą świetlanej przyszłości, nie przetrwa w takim kształcie. Brakuje w tym raju także spojrzenia innego niż teologiczne, które nie cieszy się specjalnym uznaniem podmiotu. Doskonałość i ład tej przestrzeni (właściwie większy nawet niż

79 O takim przedstawieniu aniołów w poezji Herberta pisała Anita Jarzyna: „W poezji Herberta najliczniejszą grupą są anioły zmieniające maski, zakrywające swe prawdziwe oblicza. Wydaje się, że aby zrozumieć ich istotę, należy przypomnieć jeden z podstawowych chwytów stylistycznych autora *U wrót doliny*: ironię, o której Jan Błoński napisał, że jest «zemstą ideału na zjadaczach chleba». Dosłowne odczytanie niektórych opisów *sacrum* (na przykład raju ukazanego tak, że przypomina obóz koncentracyjny), odjęcie niezbędnego cudzysłowu prowadzi do błędnych wniosków. Tak powstał mit Herberta walczącego z religią. A przecież nie tym wartościom sprzeciwia się autor *Raju teologów*” (A. JARZYNA: *Przesłuchując anioły... Anioły Rilkego i Herberta*. W: *Czułość dla Minotaura...*, s. 105).

w naukach teologicznych i Biblii⁸⁰) nie są możliwe do zniesienia dla ludzkiej istoty. Jak pisze Stanisław Barańczak, analizując wymowę poetyckich rozważań Herberta o doskonałości:

Przeciwstawienie aniołów i ludzi, odgrywające centralną rolę w świecie bohaterów poezji Herberta [...] na poziomie systemu wartości sprowadza się do opozycji doskonałości i błędu. [...] W przeciwieństwie do martwych przedmiotów [oraz Boga i aniołów – uzupełnienie M.P.G. na podstawie rozważań Barańczaka] człowiek – czytamy – jest niedoskonały, bezustannie przekracza własne granice, na oślep szuka sensu swojego istnienia, pełen jest bezładnych lęków i pożądań, naraża się na błędy i upokorzenia, bywa podły i fałszywy. [...] „Dokonałość”, „spokój” i „jasność” kamienia bierze się wobec tego może po prostu z faktu, że jest on uboższy od człowieka – uboższy o cierpienie i śmierć, o całą tę „wspaniałość odczuwania bólu”, o której mowa była w *Przeczuciach eschatologicznych*...?⁸¹

W czasie lektury prozy poetyckiej Herberta warto przyjrzeć się sposobowi budowania wypowiedzi, a co za tym idzie, także pozycji podmiotu. To obserwator, który do końca nie zdradza żadnej informacji o swojej tożsamości (bardziej narrator niż podmiot), ale anielski sylogizm, jak już sygnalizowałam, jest narzędziem nieobcym ludziom. Opisujący ów raj ewidentnie nie przynależy do grupy odpowiedzialnej za kształt roztaczanej wizji – to nie nasz raj, mój raj, raj ludzi, a ich raj, raj teologów, którego porządki zostały zdecydowanie skrytykowane w podskórnej tkance tekstu. Krytyka ta ukryta jest w braku naturalności, braku pierwiastka ludzkiego. Jak pisze Joanna Grądział-Wójcik w interpretacji innego eschatologicznego tekstu Herberta, ból i wszystko, co znajduje się po stronie życia, nie może być złe⁸², a przedstawiona w *Raju teologów*

80 S. BARAŃCZAK: *Uciekinier z Utopii*... s. 113.

81 Ibidem, s. 105–107.

82 J. GRĄDZIAŁ-WÓJCIK: *Przestrzeń porównań. Szkice o polskiej poezji współczesnej*. Poznań 2010, s. 173.

wizja nie zawiera żadnego z takich pierwiastków. Raj jest niczym eksponat w muzeum – można cieszyć oczy czy przysłuchiwać się niebiańskiej muzyce, ale w żaden sposób nie można dotknąć ani poczuć owych zaświatów, nie jest możliwe nawiązanie kontaktu. Znow w poezji Herberta mamy do czynienia z wizją życia pośmiertnego jako swego rodzaju represji. Nie jest to może w tym tekście tak wyraźne, jak w wierszu *U wrót doliny*, jednak *Raj teologów* jest pusty nie bez powodu – idealna, wręcz sterylna przestrzeń nie jest miejscem, w którym człowiek chciałby spędzić wieczność⁸³. Trzecioosobowa wypowiedź podmiotu, wybór strategii obserwatora ma dodatkowo podkreślać ów dystans.

Jeszcze jeden aspekt owego raju zasługuje na uwagę – dominiuje w nim bowiem brak, widoczny w przynajmniej trzech płaszczyznach. Przede wszystkim, jak już zostało zaznaczone, brakuje

83 O karykaturalności wizji raju w tym wierszu pisał cytowany już Kaliszewski: „Symbole cnót, czyste jakości, idee przedmiotów – rzeczy niewyobrażalne. Tylko jako takie są słabą nadzieją czegoś lepszego. Tymczasem od wieków dąży się do ich opisania, zdefiniowania, unaocznienia. Tym samym ściąga się je na ziemię i zabija. Ta ich karykaturalna egzystencja w ułomnej materii staje się bowiem w końcu ich ważniejszym, a potem jedynym żalosnym bytem. Mīt zostaje literaturą: zapisem, obrazem. Umiera na płótnach i w księgach. Cały cytowany tekst Herberta jest uzmysłowieniem tej materializacji znaczącej śmierci” (A. KALISZEWSKI: *Gry Pana Cogito...*, s. 129). Pogląd Kaliszewskiego sytuuje teologię poza sferą podejrzeń o zniekształcenia. Herbert jednak tego nie robi – nie tylko literatura czy inne sztuki ponoszą winę za wizję raju, w którym nikt nie chce się znaleźć. Adresat tych spostrzeżeń niezaprzeczalnie znajduje się w tytule wiersza, ale także w innych wizjach zaświatów, które, jak słusznie zauważa Kaliszewski, Herbert stara się „wyremontować” (tytuł rozdziału książki *Gry Pana Cogito* poświęconego tym zagadnieniom brzmi: *Remont w zaświatach*). Herbert zdaje się z drugiej strony rozumieć tę potrzebę wypełnienia luki, nie chce jedynie zgodzić się na sztuczność zaświatów, jakie wyrastają z poszczególnych dzieł i pism. Jednak przytoczona uwaga badacza potwierdza fakt, iż Herbert stronił od projektowania nowych przestrzeni pozaziemskiego bytowania, starał się raczej przekazać, iż właśnie ich niewyobrażalność i brak rozpoznania stanowią o ich wyjątkowości. Tak jak w przypadku wiersza *Księstwo* – wpisana w niego wizja jawi się raczej jako anty-apokatastaza.

w owym raju zbawionych dusz, nie odnotowujemy tam jednak także samego Stwórcy. Raj ten pozbawiony został Boga – jest strażnik, ład i porządek, ale nie jest obecny ten, do którego właściwie powinni dążyć wierni. Jeżeli zaś chodzi o eufemizm użyty przez teologów („przestronnie”) – ma on zakryć ewidentną pustkę tak zorganizowanych, nieprzystępnych zaświatów: „Jest pusto. Teologowie/ mówią przestronnie. To też ma być dowód”. Można powiedzieć, iż ostatni wers odkrywa ironiczny charakter opisu – na co bowiem ma owo stwierdzenie stanowić dowód? Nie na istnienie zaświatów, nie na prawdziwość owego sztucznego projektu. Pustka jest w tym przypadku jedynie dowodem na to, iż taki raj nie istnieje, nie da się go zaprojektować, tak jak nie da się usunąć niedoskonałości i dysharmonii z ludzkiej egzystencji. Wnioskując ze słów podmiotu, nie jest to negatywna konkluzja. Niepokojący jest jednak także trzeci wymiar braku zarysowany w omawianym tekście – brak wizji alternatywnej, wiary w to, iż istnieje inna, bardziej przystępna i możliwa do oswojenia przestrzeń pośmiertnego bytowania.

Pomimo strategii negatywnej wiersz Herberta nawiązuje do klasycznych, religijnie usankcjonowanych wizji zaświatów. W twórczości poetów debiutujących po roku 1968 opisy raju związane z klasycznym, inspirowanym chrześcijaństwem wyobrażeniem pojawiają się jeszcze sporadycznie na przykład w twórczości Ryszarda Krynickiego. Z powodu zmian, jakie w świadomości pisarzy, artystów wywołały nie tylko wydarzenia drugiej wojny światowej, lecz także przymusowa i nie do końca udana, ale jednak w jakiś sposób przeprowadzona w polskim społeczeństwie sekularyzacja, niebiańska nagroda zdaje się przybierać coraz bardziej rozmyty i niepewny status.

Poszukiwanie nadziei i możliwości wiary w świecie, w którym języka nie starcza na opisanie oswojonych, znanych przeżyć i wydarzeń, wydaje się z perspektywy tej poezji niemal zupełnie nieosiągalne. Jednak w utworach Krynickiego człowiek, którego obraz konstruowany został właśnie na kształt prawie niemego, ale wytrwałego poszukiwacza/pielgrzyma, stara się odnaleźć nowe sposoby wiary i poznania – nie tyle po to, aby udowodnić istnienie Boga, co po to,

by odnaleźć go właśnie dla siebie, jako pomoc, wsparcie, filar. (Jak pisze Frédéric Gros: „U źródeł każdej pielgrzymki odnajdujemy mit i marzenie: mit odnowy i marzenie obecności”⁸⁴. Nie chodzi oczywiście o pielgrzymkę w rozumieniu instytucjonalnym, a o ciągłość poszukiwania dla samego siebie, zadawania pytań). Krynicki już od jakiegoś czasu zdaje się czynić w swojej poezji to, o czym piszą redaktorzy tomu *Drzewo poznania*, poświęconego myśli postsekularnej: „Jeżeli zatem od jakiegoś czasu powraca się – nie tylko przecież na lewicy – do tego, co teologiczne, to przecież nie z powodu pragnienia poddania ponownej analizie dowodów na istnienie Boga, tudzież zgłębiania subtelności teologii trynitarnej – ale dlatego, że jak sugeruje Jacques Derrida, religia wydaje się «stanować odpowiedź» na cały szereg pytań, które zadajemy sobie dziś w obliczu przemian, wezwań i zagrożeń «rzeczywistości, w jakich żyjemy»”⁸⁵.

Pomimo minimalistycznej formy, braku retorycznej obudowy, swoistej postępującej atrofii języka wiersze Krynickiego, często właśnie te dotyczące problemów i „przedmiotu” wiary, są pełne treści, do których należy wytrwale dążyć, które trzeba odszyfrowywać, nie mając do końca pewności, czy nie zbłądziło się na mieliźnie słów. Taki proces deszyfracji rozpoczyna lektura wiersza *Więcej czadu*:

„Więcej czadu dla Jezusa”
krzyczy porzucona na ławce gazeta.
Coś mi to przypomina –

Lecz czy warte jest przypomnienia?⁸⁶

Odbiorca zaczyna się zastanawiać najpierw nad tym, co może przypominać podmiotowi lirycznemu ów gazetowy nagłówek. To szybko prowadzi nasze myśli do prasowej propagandy wyborczej,

84 F. GROS: *Filozofia chodzenia*. Przeł. E. KANIOWSKA. Warszawa 2015, s. 131.

85 P. BOGALECKI, A. MITEK-DZIEMBA: *Drzewo poznania. Wprowadzenie do myśli postsekularnej*. W: *Drzewo poznania...*, s. 39–40.

86 R. KRYNICKI: *Więcej czadu*. W: IDEM: *Wiersze wybrane*. Kraków, s. 362.

wszelkiego rodzaju spotów reklamowych, w końcu do języka prasy PRL-u, propagandy partyjnej, a co za tym idzie, do zwykle negatywnych skojarzeń z zakłamaniem i manipulacjami systemu komunistycznego. Osoba mówiąca nie wyraża swojej opinii o sloganie wprost, jednak fraza: „Lecz czy warto jest przypomnienia?” wyraźnie pozwala odczuć negatywny stosunek do tego typu dyskursu. Należy jednak zwrócić uwagę, że to właśnie tego rodzaju praktyki – wykorzystywanie wiary do tworzenia krzykliwych kampanii, czynienie z Jezusa przedmiotu targu, a nie samo „nawoływanie do wiary” – są tu przedmiotem swoistej krytyki. Jednak może należy poszukać znaczenia wiersza dokładniej? Być może nieprzyjemne skojarzenia wywołuje nie sam uwspółcześniony sposób przykuwania uwagi odbiorcy do wyższych wartości, a właśnie ów gest porzucenia? Gazeta, w dość trywialny i oczywiście „kiczowaty” sposób próbująca nakierować uwagę odbiorców w stronę religijności, potraktowana zostaje jak śmieć, nie spełnia swojego celu. Z drugiej strony trudno się temu dziwić w rzeczywistości zalewanej wszelkimi rodzajami złudnych reklam i obietnic, kiedy słowo i kategoria prawdy dawno straciły swoją wartość. Jedno hasło nie jest w stanie na długo zająć czytelnika, który po przejrzeniu zawartości gazety zwykle ją porzuca, by nie zajmowała cennej przestrzeni. Co w takim razie wywołuje wyczuwalny smutek człowieka z wiersza? Z pewnością nie jest to tylko symboliczne odrzucenie wartości chrześcijańskich, ale właśnie język i sposób operowania tym narzędziem. Wiara nie powinna być przedmiotem reklamy, do tego w takiej mało wyszukanej formie. Wydaje się, że naturalny dystans do owego sloganu, zarówno ze strony podmiotu lirycznego, jak i niejednego zapewne odbiorcy tekstu, rodzi pustka owego nagłówka, brak bowiem pewności, że jest komu wykrzyczeć „Więcej czadu!”.

Warto się zastanowić, jaki jest status tych tekstów, odnoszących się w pewnym stopniu do Absolutu, poszukujących obecnego miejsca religii i religijności. Nawiązując do słów Agnieszki Kluby⁸⁷,

87 „Przyjmuję, że wszędzie tam, gdzie w pochodzących z interesującej mnie epoki praktykach dyskursywnych odnaleźć można ślady poetyki niewyraź-

wyduje się, że przytoczone utwory są, owszem, relacją z tego, co „wydarza się immanentnie w tekście”, ale stanowią także odniesienie do zanegowanej (nawet w owym zaprzeczeniu ciągle obecnej) sfery transcendencji. Takim wydarzeniem uchwyconym w języku, bardzo lapidarnie, ale zauważalnie, jest właśnie ciągle powracanie – jeszcze niedokonane, ale dziejące się konstruowanie wiary: nowej, osobistej, indywidualnej, całkowicie adogmatycznej, lecz potrzebnej do przewyciężenia paraliżującej pustki. Jest więc w tym względzie poezja Krynickiego „teologią wydarzenia” w rozumieniu Johna D. Caputo, staje się ona bowiem w pewnym sensie wyrażanym, urzeczywistnianym zwracaniem się ku Bogu, nawet kiedy brak pewności co do Jego istnienia⁸⁸.

„Brak rajskości raju”⁸⁹ wpisany jest także w poezję Stanisława Barańczaka, wiersze te nie są jednak pozbawione nadziei na dalsze trwanie po śmierci, przede wszystkim zaś na to, iż w raju jednostka zazna tego wszystkiego, czego pozbawia ją doczesność. Jak pisze Krzysztof Biedrzycki:

ności, mamy do czynienia z usiłowaniami nazwania tych zagadnień, w których obrębie znajduje się kwestia granic artystycznego/literackiego/poetyckiego poznania, statusu «rzeczywistości» przez sztukę/literaturę/poezję udostępnianej oraz – nieuchronnie – pytanie o «naturę» dzieła sztuki/literatury/poezji: czy służy ono jako narzędzie komunikacji, wehikuł znaczeń, środek przekazu niezależnych treści, czy przeciwnie, ogranicza się do manifestowania samego siebie, swojej materialno-tekstowej realności – i czy ta alternatywa wyznacza jedyne możliwe odpowiedzi [...]. Interesuje mnie właśnie ten moment przewartościowania myślenia o kompetencjach poezji, która – tracąc rangę rewelatoriki Absolutu – zyskuje (nie od razu doceniony) przywilej inscenizowania sensu, nietrwającego już transcendentnie wobec tekstu (języka), lecz wydarzającego się immanentnie w tekście (języku)” (A. KLUBA: *Autoteliczność, referencyjność, niewyrażalność. O nowoczesnej poezji polskiej (1918–1939)*. Wrocław 2004, s. 9, 11).

88 J. D. CAPUTO: *Widmowa hermeneutyka. O słabości Boga i teologii wydarzenia. W: Drzewo poznania...*, s. 121–127.

89 Zob. K. BIEDRZYCKI: *Świat poezji Stanisława Barańczaka*. Kraków 1995, s. 171.

Raj jest zamknięty, a klucz do niego znajduje się w psychice samego człowieka, w jego zdolności do transformacji, w jego doświadczeniach i przyzwyczajeniach, w jego światopoglądzie, we wszystkich jego wiarach i nadziejach⁹⁰.

Biedrzycki kwestię rajskości w poezji Barańczaka omawia na przykładzie wierszy zgromadzonych w tomie *Widokówka z tego świata*, widząc ucieleśnienie raju w Ameryce, na której wspaniałości i wolność dusza emigranta nie jest w stanie do końca się otworzyć. Ja jednak chciałabym w tym miejscu przytoczyć inny utwór autora *Sztucznego oddychania*:

A może myśmy wcale
nie mieli wznieść się nad
ten jeden, ten widzialny,
ten tymczasowy świat?
ten taki sobie świat?

A może wzrost nad ziemię
na metr z czymś lub sześć stóp –
to już wniebowstąpienie?
Dopiero po nim – grób?

I może *tym* niebiosom
przez siedemdziesiąt zim
zamilkłym z zimna głosem
śpiewamy dźwięczny hymn,
śpiewamy, wdzięczni, hymn?

*I może słowo „losem”
w wersyfikacji zim
tak z „lodem” jak i z „mrozem”*

⁹⁰ Ibidem, s. 170.

*poprawny tworzy rym,
dokładny tworzy rym?*⁹¹

S. BARAŃCZAK: III, s. 388

Rym dokładny, domykający klasycznie wersyfikacyjną pełnię, paradoksalnie przynosi w wierszu Barańczaka podważenie pełni istnienia domkniętego osiągnięciem zbawienia⁹². Jednak wiersz pochodzący ze zbioru *Podróż zimowa* nie przynosi w swej łagodności dramatycznego eschatologicznego rozczarowania. Wręcz przeciwnie – bohater liryczny poszukuje innego, bliższego człowiekowi nieba. Nie demaskuje całkowitej pomyłki, nie przepowiada ludzkim istotom rozpląnięcia się w nicości. Poddaje pod rozważę, że może dotychczasowe wyobrażenia i wierzenia oparte były na błędzie, poszukiwaniu odpowiedzi w złym miejscu. Barbara Toruńczyk w *Opowieści o pokoleniu 1968* pisze o „welonie żalu za rajem utraconym”⁹³, jaki rozpościera się nad cyklem poetyckim, jednak Barańczak ewidentnie ów raj odzyskuje, lokując go jedynie nieco inaczej niż w teologicznych przekazach i kształtowanych przez nie ludzkich wyobrażeniach: „I może *ty* niebiosom”. Zmiana dykcji, owa „zimowa wersyfikacja” może przynosić rozczarowanie, ale może także skłonić do kontemplowania pełni, jaką gwarantuje człowiekowi jego los oraz świat doczesny ironicznie nazywany „tymczasowym” i „takim sobie”. Podmiot oswaja odbiorcę z tym błędnym wyobrażeniem raju także poprzez odwrócenie porządku, na głębokość sześciu stóp bowiem wykopuje się grób, nie zaś unosi nad ziemię,

91 S. BARAŃCZAK: III. W: IDEM: *Wiersze zebrane*. Kraków 2007, s. 388.

92 W kwestii rytmu w poezji Barańczaka warto zapoznać się z książką Joanny Dembińskiej-Pawelec. Zob. J. DEMBIŃSKA-PAWELEC: „*Poezja jest sztuką rytmu*”. O świadomości rytmu w poezji polskiej dwudziestego wieku (Miłosz – Rymkiewicz – Barańczak). Katowice 2010.

93 Zob. B. TORUŃCZYK: *Opowieści o pokoleniu 1968* [8]. *Kim byliśmy, kim jesteśmy, skąd i dokąd zmierzamy?*. Dwutygodnik.com [online]. Dostępny w internecie: <http://www.dwutygodnik.com/arttykul/754-opowieści-o-pokoleniu-1968-8.html> [dostęp: 06.06.2015].

a wniebowstąpienie następuje po złożeniu do grobu, nie zaś przed nim. Owo zachwianie statusu nieba nie odbiera jednak całkowicie nadziei na dalsze trwanie, zwracać ma jedynie uwagę na trwanie doczesne, na osiągnięcie pełni w tych aspektach, na które człowiek może mieć wpływ. Pełnię tę podkreślają liczne rymy, silne zrytmizowanie tekstu, regularna budowa wiersza przeplatającego wersy siedmiozgłoskowe z sześćozgłoskowymi, co także genologicznie odsyła nas do hymnu. Ludzki los połączony z metaforycznym mrozem, za którym kryje się brak ciepła emocjonalnego, rozsmakowanie w hymnach, nie zaś w doczesności i błędne rozłożenie akcentów w rytmie życia, jest przecież postawiony pod znakiem zapytania (wieńczącym każdą ze strof). Taki porządek podaje w wątpliwość wiersz Barańczaka, nie zaś samo istnienie raju. W cytowany tekst, hymn na pochwałę doczesności wpisane jest epifaniczne doświadczenie, odkrywanie w codzienności nieba, lub choć pamięci o nim, nawet jeżeli stosunki z Absolutem uległy ochłodzeniu.

Spośród licznych tekstów Barańczaka poszukujących nowych formuł duchowości i wpisujących zaświatowe rekwiizyty w codzienność lub, odwrotnie, wyłuskujących je z codzienności zacytowałam ten także ze względu na metaforę opartą na polu semantycznym zimy i mrozu. Kolejny wiersz, który chcę przytoczyć, pokazuje bowiem, iż takie przedstawienie raju, jako wyobrażenia nieprzystającego do ludzkiego życia, chłodnego i sztucznego, poszukiwanego w złym miejscu, nie jest pojedynczym poetyckim przypadkiem. Z podobną metaforą mamy do czynienia w tekście opublikowanym w książce poetyckiej Łukasza Jarosza:

Zmarznięte masło, które kroję na plasterki,
 lodyga rabarbaru. I jeszcze to przypomniane sobie zdanie
 ze średniowiecznego wiersza: Oto usta już zamknięta.
 Wiersz przerzynający serce jeszcze nie powstał.
 Nie umie powstać, nie używa imion Boga.

Zmarznięte niebo. Kucharka z przedszkola
 dokarmia dzikie koty, nakłada im mięso na

brudne spodeczki. Pies na boisku zgryzł krzyżyk
z listewek związanych leszczynową korą.
Nie używać imion Boga, nie dotykać serca.

Zmarznięte masło, zmarznięte niebo. W radiu krzyk mężczyzny,
szloch prawie. Kładę się, słucham. Oto usta już zamknięta.
Gdy leżę z przymkniętymi oczami, dowiaduję się,
że moja ulubiona piosenka została napisana z nudów,
a jej słowa nie mają sensu⁹⁴.

Tak jak w średniowiecznym utworze, do którego nawiązuje wiersz Jarosza, cisza odejścia, cisza wewnętrzna skonstruowana została z gwarem świata. Kakofonia dźwięków otaczających bohatera lirycznego składa się na skomplikowany obraz doczesności. Wspomnienia z dzieciństwa, licealne lektury, ulubiona piosenka. Wszystko to zdaje się tracić swoje znaczenie – co ważne – w ułamkach sekund. Czasowość w tym wierszu została bardzo wyraźnie zaznaczona – to kontemplacja uchwycona w oczekiwaniu, aż wyciągnięte z lodówki masło ogrzeje się na tyle, by móc rozsmarować je na chlebie. Odbiorca „bombardowany” jest pozornie niespójnymi obrazami, których ilość zaburza ową temporalność, rozszerza niejako granice uchwyconej chwili do tego stopnia, iż wpisuje w nią niemal wszystkie aspekty bytu, ukazując wyraźnie jego ulotność. W swoim odczytaniu skupię się jednak tylko na jednej z wyliczanych przez Jarosza „kolei rzeczy”, mianowicie na niedostępności zmarzniętego nieba. Nieużywane imię Boga oddala człowieka z wiersza od Absolutu, zaś status wiary – w utworze wyraźnie prowizorycznej, co obrazuje krzyż z listewek związanych leszczynową korą – jest bardzo nietrwały. Tym samym zaznaczona została jednak także doraźna potrzeba wiary, o czym świadczy właśnie ów krzyż „sklecony” w pośpiechu z tego, co było pod ręką. W zacytowanym tekście, zupełnie inaczej niż w przywołanym wcześniej wierszu Barańczaka, zbytne zbliżenie codzienności

94 Ł. JAROSZ: *Kolej rzeczy*. W: IDEM: *Świat fizyczny*. Kraków 2014, s. 43.

i wiary zaburzyło harmonię. Pies zgryzający nietrwały, porzucony na boisku krzyż stanowi na to najlepszy dowód – jak gdyby przemieszanie porządków skutkowało katastrofą jednego z nich. Z kolei sztuka słowa, nie potrafiąc odnowić połączenia z zachowaniem odpowiedniego dystansu, traci wszelki sens. Ciekawi w tekście bliskość tych rozważań, także przecież o charakterze metapoetyckim, i cielesności. Owo ciało w tekście jest jednak postrzegane tylko zewnętrznie, z pominięciem serca. Do wnętrza ciała – zarówno ludzkiego, jak i zwierzęcego, co je w pewnym sensie zrównuje – dostajemy się jedynie poprzez układ pokarmowy. Zaspokajanie głodu fizycznego zestawione zostało z pragnieniem meta-fizycznym (krzyż jest zgryzany, a więc zjadany). Podkreśla to niemożliwość zaspokojenia drugiej z potrzeb, trywializuje w sposób obrazoburczy sakrament eucharystii. Nieużywanie imienia Boga zupełnie oddaliło Go od egzystencji. Metaforycznie zmarznęte niebo, tak jak zmarznęte masło, wymaga od człowieka cierpliwości i oczekiwania, co nie oznacza wcale, iż jego „smak” nie okaże się cierpki jak „łodyga rabarbaru”.

Jeszcze wyraźniej pogłębienie owej niedostępności i niewyraźności przestrzeni niebiańskiej, które staje się między innymi znakiem zaniku wiary w wieczną pośmiertną nagrodę, widoczne jest w twórczości innych poetów debiutujących po roku 1989. Nie mamy tu jednak do czynienia z problemem niewyraźności zaświatów jako takich, ponieważ, jak pokażę w kolejnych rozdziałach, w tej poezji obecna jest zarówno metaforyka infernalna, jak i intelektualne oraz słowne zmagania z bliżej nieokreśloną „drugą przestrzenią”, a także walka z nicością wymiaru eschatologicznego. Jednak spośród całej plejady religijnych i mitologicznych nawiązań, jakie można w tej poezji odnaleźć, status nieba wydaje się wyraźnie zachwiany, jak gdyby w polskiej poezji powstającej od lat dziewięćdziesiątych po dzień dzisiejszy zabrakło wiary w istnienie nieba. Co nie oznacza, że brakuje w niej prób wykreowania prywatnej niebiańskiej przestrzeni. Takie „przestrzenie” prywatnego zbawienia, a raczej permanentnego, ale niezakończonego zbawiania, pojawiają się na przykład w twórczości Marcina Świetlickiego:

Nie ma się czego wstydzić: chłopiec uczył się
na strychu – każda inna edukacja
nie jest konieczna – odbijał nad ranem
do łóżka – wspinał się po schodach
– zastawiał wejście szafą – pewnym krokiem
szedł przez sam środek strychu – pająki zaś karnie
przeżyły się na swoich
wartowniczych punktach.
Chłopiec rozbierał się, stał, wchłaniał.
Przez dziurę w dachu przemawiało niebo,
poprzez niebo natomiast przemawiały ptaki,
ptakami przemawiały ręce Boga
głuchoniemego. Wszelka dobroć
pochodzi od głuchoniemych⁹⁵

Trudno oczekiwać po autorze *Pieśni profana* religijnego drogowskazu na drodze do raj, nie przeszkadza to jednak poecie-pieśniarzowi w odnajdywaniu zbawienia bez Boga – w sobie lub we własnym niebie⁹⁶. Zacytowany wiersz *Uniwersytety* oparty jest na odwróconej analogii do chrześcijańskich rytuałów, pozwalających osiągnąć pośmiertnej nagrody. Strych staje się w pewnym sensie przestrzenią sakralną, miejscem kultu, do którego mogą mieć dostęp jedynie wybrane jednostki. Nie brakuje także elementu podróży do tej pozornie zniekształconej, wypaczonej ziemi

95 M. ŚWIETLIICKI: *Uniwersytety*. W: IDEM: *Wiersze*. Kraków 2011, s. 77. Jeżeli nie zostanie odnotowane inaczej, wszystkie cytaty z wierszy Marcina Świetlickiego będą pochodzić z tego wydania. Pierwotnie wiersz opublikowano w tomie *Schizma* z roku 1994.

96 Koncepcja takiego indywidualnego, doraźnego niemalże Boga odrębnego dla każdego człowieka, każdej istoty potwierdza się w słowach wiersza Świetlickiego *Prawda o drzewach*. Zob. M. ŚWIETLIICKI: *Prawda o drzewach*. W: IDEM: *Wiersze...*, s. 32. Pierwsze wydanie: tom *Zimne kraje* z 1992 roku. Pisze o tym w swojej książce Katarzyna Niesporek. Zob. K. NIESPOREK: „Ja” Świetlickiego. Katowice 2014, s. 107–144.

obiecanej⁹⁷. Bohatera lirycznego od gromadzących się w kościele wiernych odróżnia jednak samotność i tajność owych praktyk, nie towarzyszy mu także przewodnik, kapłan. Podążając natomiast śladem podobieństw, należy zauważyć również element oświecenia, swoistą świecką „epifanię”, całkowicie prywatną, wręcz intymną. Wiedza, jaką zdobywa chłopiec, dotyczy bowiem głównie jego samego, własnego ciała, świata, tajemnicy, do której ma dostęp tylko on i tylko w tym miejscu.

Tytuł utworu implikuje zdobywanie ogólnej wiedzy o świecie, kształtowanie umiejętności, a przede wszystkim kontakt z tymi dziedzinami, które zasługują na miano nauki. Zdaje się jednak, że uniwersytety jako instytucje zostały w tym wierszu niejako ośmieszone, gdyż prawdziwą wiedzę bohater wiersza Świetlickiego zdobywa poza oficjalnymi jej źródłami. Jego nauka nie jest związana z teologią czy filozofią – jest prywatnym, indywidualnym odkrywaniem nieba, w ciszy i kontemplacji, w całkowitej izolacji od zewnętrznego świata⁹⁸. Przede wszystkim zaś sama wiedza nie wystarczy, co we wcześniejszym wierszu Świetlickiego, *Prawda o drzewach*, insynuuje podmiot liryczny:

97 Wszystkie te elementy konieczne w chrześcijaństwie na drodze do zbawienia opisuje Alister McGrath. Zob. A. McGRATH: *Historia nieba*. Przeł. J. BIELAS. Kraków 2009, s. 185–211.

98 Z takim odczytaniem wiersza *Uniwersytety* koresponduje fragment tekstu Edwarda Pasewicza *Teraźniejszy prosty*: „jest to, co było, co będzie i co jest, zmarłych/ wyprosił i posłał ich w cholerę,/teraz liczy się tylko Jego Magnificencja strych,/ „bo bliżej nieba, pani Grzechocka»...”. Utwór Pasewicza także poniekąd ośmiesza zinstytucjonalizowaną naukę, jednak przede wszystkim wymierza ostrze ironii w filozofię życia przeszłością, ucieczki od teraźniejszości i niezważania na przyszłość. Zacytowany fragment na tle problematyki wiersza zdaje się odnosić do specyficznego gestu poszukiwania „własnego nieba”, poznawania siebie, poszukiwania własnej tożsamości nieprzesłoniętej przez „duchy przeszłości” i nauki świata zewnętrznego. Zob. E. PASEWICZ: *Teraźniejszy prosty*. W: IDEM: *Muzyka na instrumenty strunowe, perkusję i czeleste*. Poznań 2010, s. 115. Wiersz pochodzi z tomu Henry Berryman. *Pięśni*.

nie ma żadnego grzechu nie ma powinności
wystarczy istnieć szumieć dążyć
wystarczy rosnąć piąć się rozgałęziać.

M. ŚWIETLIICKI: *Prawda o drzewach*, s. 32

Nie wyczerpuje to jednak w żadnym stopniu właśnie powinności i potencjału ludzkiego trwania. Człowiekowi nie wystarczy istnieć, szumieć i dążyć. Choć Jerzy Jarzębski⁹⁹ pisze o tym wierszu w kontekście tęsknoty do przypisanego drzewom stanu, „zielonego potężnego pachnącego” nieba i braku piekła, w słowach wiersza pobrzmiwia wyraźnie ironiczne odseparowanie: „drzewom wystarczy, mnie absolutnie nie”.

W trakcie interpretacji tekstu *Uniwersytety* nie sposób nie odnieść się do definiowania przestrzeni w ujęciu Gastona Bachelarda, w którego psychoanalitycznym przeciwstawieniu strychu i piwnicy strych, góra jest domeną jasności, porządku i rozumu, a także swoistego oświecenia¹⁰⁰. Nie można jednak domenie rozumu przypisać owego specyficznego kontaktu z transcendencją, jakiego doznaje w wierszu chłopiec. To wiedza niewytłumaczalna i nieprzekładalna na podstawowe empiryczne kategorie. Skojarzenia z wiedzą, oświeceniem i uporządkowaniem oraz z przechowywaniem na strychu tego, co cenne, pozwalają suponować, że Świetlicki, w pewnym sensie przełamując konwencję uniwersyteckiej naukowości, kreuje w tym wierszu idealną przestrzeń właśnie kontaktu z transcendencją.

Przez dziurę w dachu przemawiało niebo,
poprzez niebo natomiast przemawiały ptaki,

99 J. JARZĘBSKI: *Świetlicki – poetycka biografia i metafizyka*. W: *Pierwsza połowa Marcina. Szkice o twórczości Marcina Świetlickiego*. Red. E. KLEDZIK, J. ROSZAK. Poznań 2012, s. 13.

100 G. BACHELARD: *Dom rodzinny, dom oniryczny*. W: IDEM: *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*. Przeł. H. CHUDAK, A. TATARKIEWICZ. Warszawa 1975.

ptakami przemawiały ręce Boga
 głuchoniemego. Wszelka dobroć
 pochodzi od głuchoniemych.

M. ŚWIETLICKI: *Uniwersytety*, s. 77

Jarosław Borowiec pisze: „W to indywidualne porozumienie z transcendencją wkracza jakiś rodzaj ułomności i kalectwa”¹⁰¹. Badacz tak właśnie interpretuje głuchoniemego Boga. Prezentowana przestrzeń też nie jest bez skazy, wszak niebo przemawia do chłopca nie przez okno, a przez dziurę w dachu, ubytek, który jest nieprawidłowością konstrukcyjną i powinien zostać usunięty. Może jednak należy interpretować te ułomności jako warunki niewymuszonego, naturalnego i niezagłuszanego kontaktu, jego przypadkowości? Kontakt z Absolutem, z zaświatem, ze Stwórcą nie jest bowiem czymś, co można zaprojektować, wyreżyserować; warunkiem epifanii jest jej spontaniczność i nieprzewidywalność.

Należy także zauważyć, iż to nie słowa mają największe znaczenie w prezentowanym wierszu, a gesty i symbole, przemawiają tu bowiem z natury nieme przeciw ptaki, funkcjonujące jako symbol wolności i pośrednictwa. Przemawiają również ręce głuchoniemego Boga. Słowa zdają się narzędziem zła i zaciemnienia. Zdobyć prawdziwej i ważnej wiedzy oraz dobroć nie są w tym wierszu związane z mową czy pismem. To gest i obraz zostały w słowach podmiotu obdarzone największym zaufaniem. Słowa traktowane w omawianym wierszu jako to, co zakrywa i udaremnia kontakt z „drugą przestrzenią”, nie są odosobnionym przypadkiem. Tak postrzegane są także w wierszu Zagajewskiego *Trzej aniołowie*, omówionym w rozdziale *Raj możliwości – możliwość raju*. Tworzą barierę pomiędzy światem a zaświatem również w poezji Krynickiego. W słownym nadmiarze, zgiełku ponowoczesności gubi się

¹⁰¹ J. BOROWIEC: *Rozkopany grób (kilka uwag o śmierci zapisanej w wierszach M. Świetlickiego)*. W: *Mistrz świata. Szkice o twórczości Marcina Świetlickiego*. Red. P. ŚLIWIŃSKI. Kraków 2011, s. 49.

bowiem prawda, którą według poezji Świetlickiego, tak odmiennej przecież, można jedynie kontemplować. Da się jej doświadczać, ale nie da się jej w pełni wyrazić. Może właśnie dlatego komunikacja z niebiańskim zaświatem odbywa się w wierszu autora *Muzyki środka* w odosobnieniu i bez pomocy słów, stając się widmowym, fantomowym, nie do końca uchwytnym obrazem przeciwstawionym namacalnej rzeczywistości, od której bohater tych wierszy zwykle ucieka. Ale też nie udaje mu się w pełni osiąść w nowej, bezpiecznej przestrzeni:

Postać z wierszy Świetlickiego zatrzymuje się w pół drogi tego procesu: duchowo i psychicznie opuszcza świat, nie znajduje jednak wyjścia do jakichś, jakichkolwiek zaświatów. Zawisa niejako w pół drogi, manifestuje swoje wyjście, wykluczenie, nie daje jednak żadnego świadectwa przejścia w jakąś „drugą przestrzeń”¹⁰².

Pozostaje jednak zadać pytanie, czy właśnie nie o sam akt poszukiwania, permanentnego zbawiania chodzi w tej poezji. Poetycka gra toczyć się może przecież właśnie o możliwość istnienia tajemnicy, zadawanie pytań i odkrywanie, nie zaś o uzyskanie wszystkich odpowiedzi i odkrycie sensu istnienia. Gdyby tak było, chłopiec nie potrzebowałby swoich wycieczek na strych, zdobywania wiedzy, porządkowania. Zdaje się, że w twórczości Świetlickiego na przeciwnym biegunie tego stanu nieprzynależności i nieobecności nie musi stać zadowolenie, a stagnacja i znudzenie.

Jak już zostało wcześniej zaznaczone, podobnej przestrzeni izolacji, swoistego azylu odseparowanego od rzeczywistości poszukuje człowiek w poezji Tomasza Różyckiego. Niejednokrotnie kreowane są więc w tych wierszach światy alternatywne, co owocuje projektem przestrzeni ukojenia powstającej w odpowiedzi na chaos i zagubienie, do którego prowadzi wolność ponowoczesności.

102 J. FAZAN: „Całkiem/ anonimowa historia, tu nikogo nie ma...”. *Poezja Świetlickiego jako gra z nieobecnością*. W: *Mistrz świata...*, s. 23.

Polecieliśmy samolotem, ledwie zamknąłem oczy.
Polecieliśmy od podwórka, nad śmietnikiem,

drzewami i Katowicką, daleko nad czarny ocean.
I wtedy zrozumiałem właśnie, jak to jest –

po prostu się unosisz i widać z góry gazetę, stół,
klocek domu, sieć ulic, groszki oraz paski.

[...]

Polecieliśmy samolotem,
było daleko, właściwie skończyła się ziemia –
zaczął ocean, obroty, nurkowanie, markowane figury,

fingowane manewry¹⁰³.

Świat realny, codzienność człowiek z wiersza pozostawia za sobą, unosząc się do innej, nieznanej przestrzeni. W tomie *Świat i Antyświat* owe podróże/ucieczki stanowią powtarzający się motyw, zwykle też to samolot jest środkiem transportu. Na zasadzie swoistej gradacji widzialności następuje oddalenie od znanej, oswojonej przestrzeni w wolność i pustkę. Wymienione przez podmiot elementy otoczenia za chwilę pochłonie nicość, której nie sposób przezwyciężyć. To cena, jaką trzeba ponieść za ową metaforyczną wyprawę, ucieczkę od świata. Za obrazem lotu poza granice Europy kryje się bowiem w wierszu coś więcej niż tylko chęć poznania innej kultury.

Prostokątne zielone, owalne błękitne. Lekko
obracają się światelka i to jest koniec Europy,

103 T. RÓŻYCKI: *Pieśń szósta*. W: IDEM: *Świat i Antyświat...*, s. 16.

Boca do inferno. Nic nie mogłem zrobić
i nic zabrało miejsca, które zostawiłem.

Nic w kieszeni, w rękawie, pusto na siedzeniu.
Siedem tysięcy metrów pustki. Świat w dole

układa się w figury, znika i staje się z pocierania figur,
z figur obcowania.

T. RÓŻYCKI: *Pieśń szósta*, s. 16

Mamy w tym utworze do czynienia z łagodnym, ale niepozbanym dramatyzm obrazem swoistej apokalipsy. Wszystko pochłania nicość, bohater liryczny ucieka zaś sprzed ust piekła, jednak z pustki zdaje się trafiać w kolejną pustkę. Podróż, która miała być ucieczką i zapewnić schronienie, uniesienie się nad znanym światem, staje się pułapką, nie prowadzi bowiem do innej przestrzeni, w której człowiek mógłby się zadomowić. Niebo, do którego próbuje się wedrzeć bohater wiersza, zawodzi, jest niebem pustym. „Nic” zabrało nie tylko pozostawione miejsca, ale towarzyszy także podróżnikowi – pustka panoszy się w jego bezpośrednim towarzystwie. Warto zwrócić uwagę na zmianę w formie gramatycznej wypowiedzi podmiotu, w ową podróż bohater nie wybiera się bowiem samotnie („polecieliśmy”). Jednak kiedy mija on „usta piekła”, jest już sam – nicość pochłania także współpodróżników, skazuje człowieka uchodzącego zagładzie na samotność. Nawet jeżeli w dole powstanie nowy świat „z pocierania figur”, nadal będzie to swego rodzaju obca uluda, świat fingowany. Nieuchwytna „druga przestrzeń” wpisana jest w pisarską strategię spóźnionego obserwatora, którą w poezji Różyckiego dostrzega Alina Świeściak:

Należałoby pewnie zadać pytanie, co w wierszach autora *Animy* podlega transgresji [...]. Odpowiedź nie jest łatwa. Często wydaje się, że tym czymś jest po prostu tajemnica materialności, przygodności bycia, wiecznego przemijania, której sprawcę (niekoniecznie

osobowego) podmiot próbuje przyłapać na gorącym uczynku, ale zawsze pojawia się odrobinę za późno lub za wcześniej – epifanie Różyckiego można by wówczas nazwać, za Ryszardem Nyczem, epifaniami negatywnymi – nieraz jednak wiele wskazuje na to, że podmiot wierzy w jakiś ukryty, naddany, wymykający się przemijaniu porządek, który nie pozwala się przekonująco uobecnić, ale pozostawia epifaniczne ślady. Wówczas epifanie Różyckiego należałoby nazwać „pozytywnymi”, a reprezentacja wiązałaby się z procesem uobecniania [...] owego porządku¹⁰⁴.

Skoro uobecniająca się nowa przestrzeń pozostaje obca i niezrozumiała, zastanawia, co mógł zrozumieć bohater tekstu, wyłapując „epifanijne ślady” w czasie opisywanej w wierszu podróży. Zrozumiał, jak to jest utracić wszystko, stać się obcym, oderwanym od rzeczywistości, nie przynależąc jednak do żadnego innego świata; pojął zagubienie, ulotność życia, ale przede wszystkim własną wobec tego stanu bezradność: „Nic nie mogłem zrobić”. Obcość „nowego świata” podkreśla w wierszu także jego niezrozumiała nowa „świętość” – „obcowanie figur” to przecież współczesna, stechnokratyzowana odmiana obcowania świętych. Nie tyle chodzi więc o brak substytutu, o nicość absolutną, co o nieprzystawalność ludzkiej istoty do owego *communio sanctorum*.

W poezji Różyckiego granica pomiędzy światem realnym a imaginatywnym jest niezwykle cienka, właściwie nie sposób wskazać owej „źródłowej” rzeczywistości, jak gdyby każdy następny oglądany świat wypełniały jedynie symulakry, jak gdyby rzeczywistość wszystkiego, prawdziwość świata za każdym razem była kwestionowana.

Tym przejściem do przestrzeni, której krzywizny nie wyznaczają już ani rzeczywistość, ani prawda; poprzez zniesienie wszelkiej referencyjności, a nawet gorzej – za sprawą jej sztucznego zmartwychwstania

104 A. ŚWIEŚCIAK: O dwóch przypadkach reprezentacji. Wokół motywu daty (Tomasz Różycki i Andrzej Sosnowski). W: *Nowa poezja polska. Twórcy – tematy – motywy*. Red. T. CIEŚLAK, K. PIETRZYCH. Kraków 2009, s. 413.

w systemach znaków, w tym materiale bardziej rozciągliwym niż sens, bo podatnym na działanie wszelkich systemów ekwiwalencji, wszelkich binarnych opozycji, wszelkiej kombinatorycznej algebry, rozpoczyna się zatem epoka symulacji. I nie jest to kwestia naśladownictwa czy podwojenia, ani nawet parodii. Mamy tu raczej do czynienia z zastąpieniem samej rzeczywistości znakami rzeczywistości¹⁰⁵.

W omawianym wierszu nie jesteśmy w stanie stwierdzić, jaki to świat się rozpadł, każdy z nich powstaje bowiem na skutek „fingowanych manewrów”.

Zadomowienie w jakimkolwiek ze światów wydaje się więc w poezji Tomasza Różyckiego czymś nieosiągalnym. Tym, co zdecydowanie odróżnia w tym aspekcie twórczość Świetlickiego i Różyckiego, jest kwestia samotności. Bohater liryczny za-światów Różyckiego niejednokrotnie uprowadza do owego schronienia towarzyszkę.

W gorącym łóżku, minutę przed świtem.
Obudził się już kos i dla nas zasuwa
tę ósemkę za oknem. Z dołu słyhać,
jak znów nieznani sprawcy wyłamują
w samochodzie lusterko. Leżą zbite
fragmenty nieba, miasta. Alarmuje
nas tylko kos. Za chwilę trzeba wstawać
i wkładać jakieś przebranie dla świata¹⁰⁶.

W późniejszych wierszach Różyckiego odpowiedzią na swoje rozmycie świata i upłynnienie jego granic¹⁰⁷ coraz częściej

105 J. BAUDRILLARD: *Symulakry i symulacja*. Przeł. S. KRÓLAK. Warszawa 2005, s. 7.

106 T. RÓŻYCKI: *W gorącym łóżku* (Alba). W: IDEM: *Księga obrotów...*, s. 11.

107 O płynności, rozmyciu nowoczesności zob. M. MATYSEK: *Ponowoczesność – porzucony projekt*. W: *Nowoczesność po ponowoczesności*. Red. G. DZIAMSKI, E. REWERS. Poznań 2007; Z. BAUMAN: *Ponowoczesność jako źródło cierpień*.

jest „prywatny raj”, oddzielony od „rzeczywistości” bardzo cienką granicą – szybą lub ścianami mydlanej bańki; współistniejący z otoczeniem, z ludzką codziennością, zgiełkiem ulic, ale w swej intymności zarezerwowany tylko dla upoważnionych. Tworzenie wyraźnej opozycji świata zewnętrznego i wewnętrznego to jedna ze wspomnianych już metod kreacyjnych tej poezji. Niezwykle nośna metafora zbitego zwierciadła stanowi tutaj ważne wprowadzenie w tok wiersza, swego rodzaju klucz interpretacyjny. Niebo odbijające się w potłuczonych fragmentach samochodowego lusterka, niebo widziane za oknem wydzielonego intymnego świata to właśnie jedna z alternatyw dla zgiełkliwego miasta. Prywatność została bardzo wyraźnie oddzielona od świata zewnętrznego, który oczywiście wciąż zmusza człowieka do odgrywania nowych ról, choć w trakcie lektury wiersza można odnieść wrażenie, iż wykreowany w nim uprywatniony raj także nie jest wolny od przywdziewania masek. Zdaje się bowiem, że to nie towarzysza stanowi w tym świecie największą wartość.

Oczywiście interpretacja wiersza musi odnieść się także do wprowadzonej w tytule jego przynależności gatunkowej. Współczesniona alba Różyckiego odwołuje się do klasycznych komponentów pieśni i przenosi je w realia współczesnego miasta. Jednym z istotniejszych jednak wydaje się motyw pożegnania, które dotyczy nie tyle kochanki, co przestrzeni prywatności i odosobnienia, jaką udało się dzięki niej wykreować.

Ale za chwilę. A na razie fragment
po fragmencie świat wciąż stroi miny
w rozbitym lusterku. Coraz jaśniej
i coraz więcej ma swoich wariantów
i ciut się waha, nim weźmie ostatni.

T. RÓŻYCKI: *W gorącym łóżku...*, s. 11

Nie z kochanką nie potrafi pożegnać się bohater liryczny, a ze stworzonym przez niego „nieświatem”. Owa alternatywna, nieanalogiczna wobec świata, gdyż odbita w lustrze, przestrzeń jest czymś, co łatwo utracić, pomimo wielości wariantów. Multiplikacje światów grożą całkowitym rozpadem, zbiciem lustra, wykorzystaniem wszystkich możliwości ucieczki. Świat strojący miny igra ze swoim obserwatorem, kusi, ale też zdaje się być nieuchwytny i kruchy. Lęk, jakim podszyte są słowa wiersza, może mieć swoje źródło nie w rozstaniu z ukochaną, nie w przymusie odgrywania swojej roli w teatrze świata, ale w zagrożeniu, iż każdy kolejny możliwy wariant świata stanie się ostatnim.

Odmiennej wizję zaświatów – wdzierających się do codziennej egzystencji poprzez zmarłych i ich paradoksalnie wciąż wyczuwalną nie-obecność – stanowią przestrzenie pośmiertnego bytowania kreowane w poezji Dariusza Suski, który eksploatuje je w sposób niezwykle bogaty i odważny oraz odsłania brutalną prawdę o losie ludzkiego ciała, bez ograniczeń odkrywa pośmiertne szczegóły, nadając swoim tekstom formę groteskowego ekshibicjonizmu śmiertelności. Zaświaty stają się w tej poezji niemalże namacalne, przede wszystkim zaś nie istnieje w niej możliwość odseparowania tego świata od ludzkiej doczesności.

wszystkie nory świata, więc i ten tu pokój
odtwórz im ze światła, co skupiło w oku
dzierganą serwetkę na ceracie, puste
połączane podstawki do szklanek i tłuste
ślady po herbacie (pewnie sprzed miesięcy)¹⁰⁸

W ramy zimnej profesjonalności firmy porządkującej mieszkanie po zmarłych wkrada się historia ich życia, przez co w tekście dochodzi nie tylko do tematycznych, ale też do formalnych

108 D. SUSKA: *Wszystkie nory świata, więc i ten tu pokój*. W: IDEM: *Czysta ziemia. 1998–2008*. Wrocław 2008, s. 42. Wiersz, który przywołuję, pochodzi z tomu *Wszyscy nasi drodzy zakopani*.

przekształceń. Wiersz rozpoczyna biznesowa negocjacja: „(dla nas żaden kłopot wynieść w pół godziny/ całą tę graciarnię, za stówkę zrobimy)” w dalszym toku utworu wpisana sporadycznie w pojedyncze nawiasy jako swoiste wtręty do toczącego się dalej prozaicznego życia. „Sprzątanie” po zmarłych unaocznia czytelnikowi prawdziwą wartość przedmiotów codziennego użytku, które skrywają historię czyjegoś życia, miłości, przyzwyczajęń, codziennych rytuałów. Porządkowane mieszkanie pozornie nie nosi żadnych śladów niezwykłości czy wyjątkowości: leżanka, odbiornik radiowy, hodowane zwierzęta, kredens. Jednak sposób, w jaki podmiot wiersza mówi o kolejnych przedmiotach, sprawia, że można zauważyć ślady życia, które toczyło się w tej przestrzeni: wychowywanych dzieci („dziwne, dziś z ich trojga całkiem małych dzieci/ dwoje ma czterdziestkę”), wzajemnej opieki, radości, ale też trosk i niedostatku, które zakończyła śmierć nieobecnych już w tym tekście bohaterów. Ślady ich egzystencji, towarzyszące im przez całe życie użytkowe sprzęty sprawiają wrażenie pogrążonych w swoistej żałobie:

stało się, skończony wieczny brak pieniędzy,
 spalono papierosy, pozdychały króle,
 ciemno jeszcze było, gdy karmił je, ule
 wiatr roztrzępał, a z klatek wypadły gołębie
 (aniołowie cierpiący w skórkach zwierząt), wszędzie

rozleciały się głosić wiadomość: nie żyje
 (myśl jak Nowosielski: wierz w to, póki żyjesz)

D. SUSKA: *Wszystkie nory świata...*, s. 42

Nietrudno dostrzec w wierszu znamiona barokowego toposu marności świata doczesnego, ale to tylko pozorny wydzźwięk tekstu. Owszem, życie ludzkie jest według słów podmiotu krótkie i łatwo uprzątnąć wszystkie jego ślady, kiedy już zabraknie użytkownika. Jednak najważniejszy wydaje się fakt, iż pomimo zwyczajności tego życia, miało ono wartość – w pewnym sensie prywatny świat

zmarłego rozpacza po stracie, obraca się w pył wraz z nim. Ranga ludzkiego życia mierzona jest w tym wierszu miarą zależności i relacji, ważkość bohatera lirycznego polega bowiem na pełnionej przez niego roli opiekuna „braci mniejszych”. Bez niego na zagładę skazane są króliki, pszczoły i gołębie, porównane w tekście do cierpiących aniołów. Relacje międzyludzkie przedstawione w wierszu stawiane są na równi z kontaktem ze światem przyrody. Nie odnajdziemy w tym utworze, a właściwie w całej twórczości poety, odniesienia do konkretnego systemu religijnego, co podsumowuje jeden z nowszych wierszy Suski *Późny kwiecień*¹⁰⁹:

Niech to będzie religia kochanie powietrza,
Bez znaczenia, bez sensu, gdy oddech przychodzi
Jak oddech, nie jak słowa, tak tylko jest gorzej.
Niech to będzie religia pozbawiona wiary,
Że się jest i żyło, pozbawiona celu,
Nawet jeśli nas nie ma, uniosą nas pszczoły
I spadniemy, antykwiaty, niezmąconą bielą¹¹⁰.

109 Oczywiście wykorzystuję jedynie fragment tekstu, który niesie za sobą ogromny potencjał semantyczny, co zaznacza choćby Maciej Woźniak w recenzji tomu *Duchy dni*: „Niemał połowę nowego tomu autora ze Złotoryi wypełniają tymczasem rzucane mimochodem wilanelle. Co nie znaczy, że mniej istotne są wiersze bardziej zdyscyplinowane, na przykład nawiązujący do Audena *Tren* (z frazą «Niech wypompują powietrze» i mijaniem się fizyki z jej prefiksem «meta-») oraz *Późny kwiecień* (z efektownym obrazem pszczoł unoszących gałąź wiśni, powołaniem do językowego istnienia «antykwiatów», ale także z intertekstualnym cieniem metalicznych owadów z *Niezwykłego Lema*)”. Zob. M. WOŹNIAK: *Kontenery i duchy*. Wakat [online]. Dostępny w internecie: <http://wakat.sdk.pl/kontenery-i-duchy/> [dostęp: 21.05.2015].

110 D. SUSKA: *Późny kwiecień*. Dwutygodnik.com [online]. Dostępny w internecie: <http://www.dwutygodnik.com/artukul/617-wiersz.html> [dostęp: 02.01.2015]. Przywołuję stronę internetową, ponieważ tam, pod wierszem – opublikowanym po raz pierwszy w tomie poetyckim *Duchy dni* (D. SUSKA: *Duchy dni*. Wrocław 2012, s. 46) – znajduje się krótka rozmowa poety z Jarosławem Borowcem, w której autor wiersza podkreśla poławiczny wpływ buddyzmu na cytowany wiersz oraz na całość tomu *Duchy dni*, doprecyzowując także

W poezji tej istotniejsze jest odniesienie do zwykłej, obyczajowej moralności, emocji, kontaktu z Innym. Określenie jako „zwykłej”, codziennej, nieraz hiperbolizowanej baśniowości i abstrakcyjności poetyckich światów Suski wydaje się kluczowe. Kontakt z zaświatami nie ma w tych wierszach nadprzyrodzonego wymiaru pomimo specyficznej techniki przedstawienia sprowadzającej się do swoistego trupiego ekshibicjonizmu. W rezultacie jednak przenikanie zaświatów, w których przebywają „wszyscy nasi drodzy zakopani”, do ludzkiej codzienności wydaje się w twórczości tego poety połączeniem całkowicie naturalnym. Nienaturalne jest właśnie stawianie pomiędzy tymi światami wyraźnej granicy i uprzątnięcie wszelkich po nich pozostałości.

Mimo tych prób porządkowania i nieuniknionej zagłady królików w omawianym wierszu nie wszystko pochłania nicość: „więc i ten tu pokój/ odtwórz im ze światła, co skupiło w oku/ dzierganą serwetkę na ceracie”. Zaświatowa przestrzeń wyłaniająca się z tego poetyckiego obrazu nie przynosi zachwyty i bogactwa czy cudowności, ale mocą światła odtwarza wszystkie zwyczajne sprzęty, które towarzyszyły człowiekowi. W wierszu pojawiają się pewne nawiązania do Miłoszowej apokatastazy, ocalenia poprzez zbawcze światło esencji tego, co towarzyszy człowiekowi w jego codzienności, przy jednoczesnym uwolnieniu go od wszystkich trosk i ukojeniu jego cierpienia.

Poszukiwanie nieba nie jest dla współczesności zadaniem łatwym. Raz utracone, niejednokrotnie zanegowane zaświaty należałoby wykreować na nowo. Porażenie myślą o śmierci, która nie tylko niechybnie nadejdzie, ale jest stale obecną, nieodłączną częścią bytu, skłania do poszukiwania sensu istnienia i odpowiedzi

zawarte w utworze rozumienie religii: „Oczywiście wynika to z wszczepianej mi na co dzień w domu fascynacji tamtą kulturą. Z wykształcenia jestem fizykiem, a każdy fizyk wie, że świat «jest i nie jest», tak jak myślą na Wschodzie, a nie po prostu «jest», jak myślimy my. Buddyzm to zatem trochę taka religia pozbawiona wiary, jak w wierszu *Późny kwiecień*, chociaż tam wcale nie chodzi o buddyzm”.

na pytanie o pośmiertny los człowieka. Świat bez jakiegokolwiek eschatologicznej nadziei przeraża bowiem pustką, mimo iż wydaje się wygodniejszy i prostszy. Poszukiwania nie mają więc końca, gdyż teologia, z jej zakazami i niekompletnymi odpowiedziami, została niemal w każdej formie odrzucona przez współczesny świat, który wciąż poszukuje zadowalającej alternatywy dla dawnej duchowości¹¹¹.

Rola literatury uległa na tym polu niesłychanej przemianie. Niegdyś intelektualna przestrzeń chwały Boga, narzędzie rozpowszechniania nauk wszelkich religii, staje się teraz po części terenem poszukiwań tego, co zostało wyegzorcyzmowane, również za jej pośrednictwem, ze świadomości człowieka.



¹¹¹ O tym zjawisku rozpowszechnionym w XX wieku pisze Zbigniew Danielewicz: „Niebo znalazło się na cenzurowanym razem z Bogiem. Niechrześcijański, odległy Bóg deistów rozluźnił swój kontakt ze światem, a i świat takiego Boga już nie szukał. Nowożytny Bóg coraz bardziej ustępował miejsca w niebie człowiekowi i niebiosom tworzonemu na ludzkie podobieństwo” (Z. DANIELEWICZ: *Niebo. Historia...*, s. 199).

Heterotopie „rajskości”

Podsumowując, warto zauważyć, iż wizje raju kreowane w poezji współczesnej zdają się spełniać wszystkie zasady, jakie Michel Foucault wymienia przy opisie heterotopii. Zdecydowanie nie należy wobec omówionych powyżej reprezentacji użyć określenia „utopijne” – poetycki raj współczesny nie jest przestrzenią udoskonalenia i samowystarczalności, nie stanowi wizji opartej na „bezpośredniej czy odwróconej analogii”¹¹² do świata realnego, doczesnego. Nie są to także obrazy uniwersalne, lecz indywidualne, odmienne w każdej odsłonie (pomimo licznych punktów wspólnych i odniesień do tego samego kręgu kulturowego pojedyncze wyobrażenia przestrzeni pośmiertnego bytowania są niepowtarzalne, uprzywatnione). Właśnie uprzywatnienie niebiańskich przestrzeni wydaje się odpowiedzią na ludzkie potrzeby:

nawet drwał
którego trudno posądzić o takie rzeczy
stare zgarbione chłopisko
przyciska siekierę do piersi
– całe życie była moja
teraz też będzie moja
żywiła mnie tam

¹¹² M. FOUCAULT: *Inne przestrzenie*. Przeł. A. REJNIAK-MAJEWSKA. „Teksty Drugie” 2005, nr 6, s. 120.

wyżywi tu
nikt nie ma prawa
– powiada –
nie oddam

Z. HERBERT: *U wrót doliny*, s. 81

Trudno stwierdzić jednoznacznie, że raj wykreowany przez poetów współczesnych można określić mianem przestrzeni kryzysu czy dewiacji, jednak kilka aspektów tych wyobrażeń pozwala nam zbliżyć się do tego stwierdzenia.

Drugą zasadą w tym opisie heterotopii jest to, że społeczeństwo, w trakcie swojej historii, może sprawić, by heterotopia, nie przestając istnieć, funkcjonowała w całkiem inny sposób; w rezultacie każda heterotopia ma konkretną i określoną funkcję wewnątrz społeczeństwa i ta sama heterotopia może, zgodnie z synchronią kultury, w której występuje, mieć także taką lub inną funkcję¹¹³.

Celem przeprowadzonych w niniejszej części książki analiz była właśnie próba udowodnienia, iż pomimo deklarowanego i diagnozowanego ateizmu w poezji wyraźnie uwidacznia się ciągła potrzeba eschatologicznej nadziei i kontaktu z Absolutem¹¹⁴. Owszem, zarówno ów Absolut, jak i upragniona przestrzeń pośmiertnego bytowania zmieniły swój klasyczny kształt, jednak w tekstach kultury nadal obecna jest specyficzna potrzeba wiary.

Czy naprawdę zgubiliśmy wiarę w drugą przestrzeń?
I znikło, przypadło i Niebo, i Piekło?

113 M. FOUCAULT: *Inne przestrzenie...*, s. 121.

114 O owej potrzebie wiary i kreowanych przez człowieka kolejnych zamienników wypełniających pustkę powstałą w wyniku „śmierci Boga” pisze między innymi Terry Eagleton. Zob. T. EAGLETON: *Kultura a śmierć Boga*. Warszawa 2014.

Bez łąk pozaziemskich jak spotkać Zbawienie?
Gdzie znajdzie sobie siedzibę związek potępionych?

Płaczmy, lamentujmy po wielkiej utracie.
Porysujmy węglem twarz, rozpuszczajmy włosy.
Błagajmy, niech nam będzie wrócona
Druga przestrzeń.

C. MIŁOSZ: *Druga przestrzeń*, s. 1217

Współczesne poetyckie niebiosy zestawiają ze sobą także różne niekompatybilne elementy (choćby poprzez połączenie raju z ziemską doczesnością), są osadzone poza ludzkim czasem i stanowią przestrzenie paradoksalnie zarazem otwarte i zamknięte.

Owo zestawienie, udowodnienie heterotopiczności współczesnego raju ma na celu przede wszystkim unaocznienie potrzeby tych kreacji. Heterotopie bowiem to przestrzenie zdecydowanie mniej doskonałe od utopii, przez co zdają się bliższe realności, możliwe, a jednocześnie wypełniają w doświadczaniu przestrzeni pojedynczego człowieka wciąż powstające luki, stanowią kompilację potrzeb jednostki, których nie spełni żadne rzeczywiste miejsce, pomagają uporządkować chaos ponowoczesności.

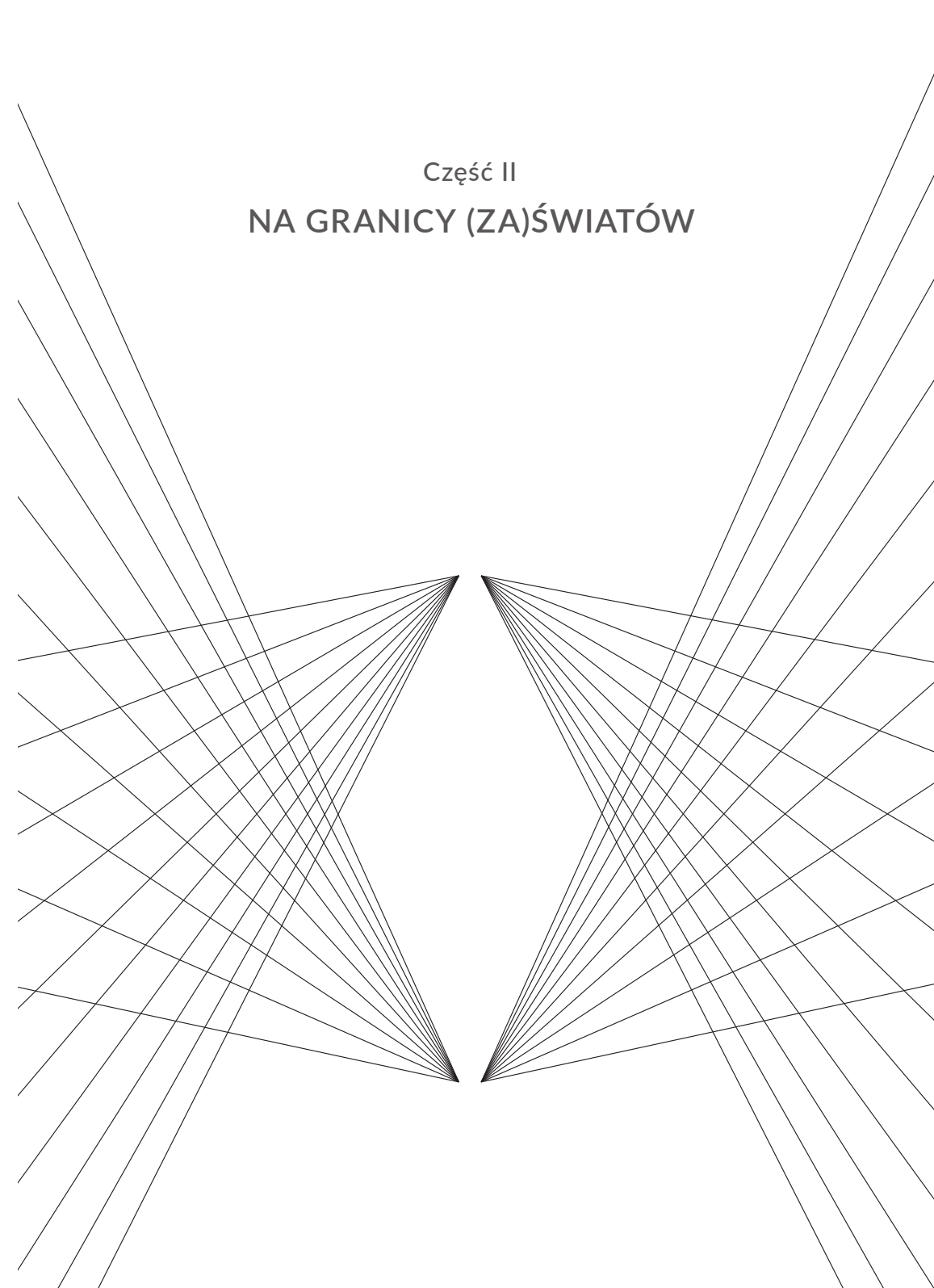
Omówione wizje niebiańskich przestrzeni wydają się spełniać takie właśnie zadanie – wypełniają luki we wciąż aktualnej potrzebie zaznania odrobiny szczęśliwości i odzyskania wszystkiego, co utracone. Choć oczywiście nie zawsze satysfakcjonują swojego projektanta, a do wyobrażeń możliwości raju wkrada się element wszechobecnej współczesnej nicości. Owe „rajskie” heterotopie nie tyle mają więc zawsze być w poezji projekcją pośmiertnego losu ludzkiej duszy, ile mogą stanowić próbę odwrócenia się od braku eschatologicznych możliwości wpisanego w kulturowy konsumpcjonizm pozbawiony Boga¹¹⁵.

¹¹⁵ Jak pisze Joanna Ślosarska: „Podkreślany przez Foucaulta aspekt koniecznej iluzyjności heterotopii, a zatem waloryzujący wyobrażenie, stawia przed wy-

twórcą obrazów nowych miejsc warunek – heterotopie muszą satysfakcjonować podmiot i stwarzać nowe możliwości działania. Wydaje się, że aktualnie budowanie własnych miejsc jest raczej znakiem oporu wobec zagęszczenia i typu uporządkowania najbliższej przestrzeni, także wobec jej nachalnego zagęszczenia informacyjnego – krawędź, pustka i ciemność byłyby więc nie tyle jakościami metafizycznymi, ile swoistymi przeciw-miejscami, utopiami, które współtworzą heterotopię kreowanych miejsc”. Zob. J. ŚLOSARSKA: *Heterotopia w najnowszej poezji polskiej*. W: *Nowa poezja polska...*, s. 551. Nie do końca zgadzam się z tym, że Foucault zakłada, iż heterotopie zawsze satysfakcjonują wytwórcę. Możliwe jedynie, iż na etapie projektu realny kształt heterotopii jest właściwie niesprawdzalny empirycznie, jako że w tkance poetyckiej są to jedynie projekcje. Sama pustka stała się elementem współczesnych heterotopii w reakcji na nadmiar bazarowej kultury masowej, ale jako jakość metafizyczna jest właśnie zagrożeniem niesionym przez tę kulturę. Heterotopie zaświatów będą więc niejednokrotnie odpowiedzią na tego typu nicłość.

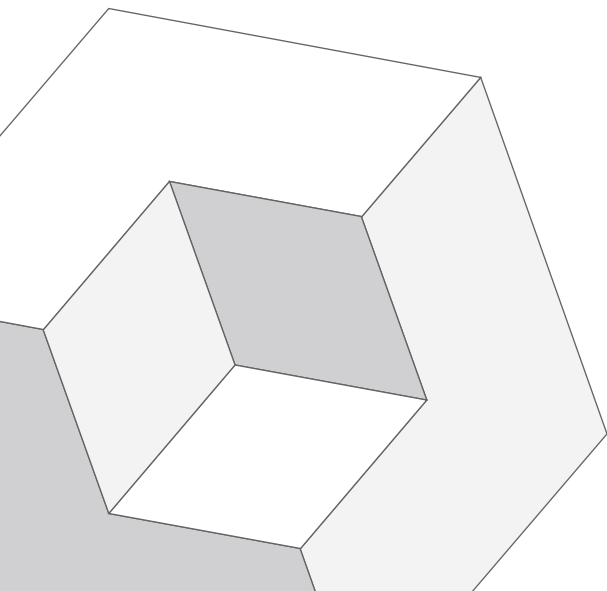
Część II

NA GRANICY (ZA)ŚWIATÓW



*Najlepszy jednak byłby koniec świata.
Poszlibyśmy razem, objęci, do czyśćca.
Razem z wrogami i z przyjaciółmi.
Z walizeczką świętości i z wagonem grzechów.*

T. KONWICKI: *Mała apokalipsa*



Wśród zlaicyzowanych (choć oczywiście w przeważającej mierze inspirowanych symbolami i obrazami wywodzącymi się z kręgu kultury judeochrześcijańskiej) poetyckich kreacji zaświatów, stanowiących odzwierciedlenie adogmatycznej religijności ponowoczesnej, nie może zabraknąć także rozważań dotyczących czyścica. Wizja purgatorium pojawia się w sztuce rzadko, zdawkowo, jedynie jako kontekst czy metaforyczne, semantycznie pojemne dookreślenie¹. Bazuje zwykle nie tyle na naukach Kościoła, ile na apokryficznych uzupełnieniach zakorzenionych w kulturze. Poetyckie wizje zaświatowych przestrzeni omawiane w niniejszej monografii (jak zostało to już zaznaczone we wprowadzeniu), z racji przynależności do europejskiego kręgu kulturowego czerpiącego wyraźnie ze światooobrazu biblijnego, oparte są przede wszystkim na teologii chrześcijańskiej i uzupełnieniach tej tradycji o szeroko

1 Należy jednak dodać, iż problematyka czyścica odmiennie kształtuje się w poezji niszowej (nazywam ją tak z racji braku lepszego określenia, inne wydają mi się bowiem od razu waloryzować tę twórczość, nie zawsze sprawiedliwie), nieprofesjonalnej, publikowanej na przeróżnych forach internetowych. W licznych wierszach pojawiających się na portalach czyściec funkcjonuje jako popularna metafora, nieraz oczywiście wykorzystywana w sposób nieco banalny, trywializujący semantyczny potencjał tego obrazu (bardzo powszechna jest metafora czyścica służąca do zobrazowania cierpienia człowieka samotnego, porzuconego). Zob. *Czyściec mój*. Kobieta.pl [online]. Dostępny w internecie: <http://wiersze.kobieta.pl/wiersze/czysciec-moj-401278> [dostęp: 02.02.2016]; M. Wojtoń: *Projectile* [online]. Dostępny w internecie: <https://aperfectlimbo.wordpress.com/2011/12/18/> [dostęp: 02.02.2016].

pojętej ludowej proveniencji, stanowią przy tym zlaicyzowane, przetworzone „produkty” kultury współczesnej. W związku z powyższym, choć czyściec nie stanowi dla poezji powstającej po 1945 roku kluczowego tematu, wśród poetyckich reprezentacji² nie zabraknie także tej przestrzeni pośmiertnego bytowania. Zarazem zdecydowanie częściej niż z przywołaniem czyścica z nazwy bądź poprzez użycie ujednoznaczniających go ewokacji, będziemy mieć do czynienia z całą rzeszą nawiązań do procesu oczyszczenia, wybawienia, oczekiwania. Samo czerpanie z tego kręgu semantycznego nie konstytuuje jeszcze związku tekstu kultury z purgatorium, niełatwo jednak wyznaczyć ramy tego typu powiązań ze względu na niejednoznaczny status czyścica w religii chrześcijańskiej i tekstach teologicznych.

Jak pisze Jacques Le Goff w książce *Narodziny czyścica*, chrześcijaństwo wytworzyło dualistyczną wizję zaświatów, przy czym wyraźnie oddzielono raj i piekło, umieszczając je w odmiennych punktach „teologicznej mapy”. Zaświaty chrześcijańskie wykraczają poza podziemia, przede wszystkim zaś nadano im aspekt przestrzenny, nie tylko czasowy. Dialektyka chrześcijańska opiera się na osi wertykalnej już w przekazach starotestamentowych. Choć

2 Terminu „reprezentacja” używam tu oczywiście w takim znaczeniu, jak zostało to wyłożone we wstępie. Nie można bowiem o wizjach zaświatów wpiśanych w polską poezję współczesną mówić w kategoriach reprezentacji kartezjańskiej. Są to wizje i kreacje – nie reprezentują w sensie odzwierciedlenia znanego świata czy osobistego doświadczenia. Stanowią jedynie odbicie wyobrażonej przestrzeni kompilującej elementy zaczerpnięte z religii z rzeczywistością otaczającą człowieka w doczesności, jednak do nadania im miana reprezentacji upoważnia obecna w nich pewna pula powtarzalnych, znanych każdemu człowiekowi kręgu kultury europejskiej elementów obrazu, sztafaż wspólnych kategorii i koncepcji wykorzystywanych w tych kreacjach, dowolnie kompilowanych i przekształcanych. Owe kreacje zaświatów ukazują bowiem nowy obraz, nowy koncept, ale przy pomocy znanych elementów. Więcej informacji na temat kategorii reprezentacji, także reprezentacji mającej zastąpić „nieobecne”, odnaleźć można w książce: M.P. MARKOWSKI: *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*. Gdańsk 1999, s. 11–17.

pisma teologiczne wyjaśniają, iż niebo czy piekło nie mają wcale konkretnej geograficznej lokalizacji, to wyobrażenia zdominowane są przez tradycyjną opozycję góra – dół, co potwierdza także los Chrystusa zapisany w *Wyznaniu wiary*: „z s t ą p i ł do piekieł, trzeciego dnia zmartwychwstał, w s t ą p i ł na niebios, siedzi po prawicy Boga Ojca Wszechmogącego, s t a m t ą d p r z y j d z i e sądzić żywych i umarłych”.

Dualny system eschatologiczny uzupełniony został wkrótce o brakujący element tak powszechnej w wierzeniach chrześcijańskich triady – w XII wieku narodził się czyściec. Co do pełnionych przez niego funkcji Ojcowie Kościoła nie mieli żadnych wątpliwości. Było to miejsce pokuty, oczyszczenia i oczekiwania na Sąd Ostateczny dusz, które nie mogły zostać zbawione, ale też nie zasługiwały na ostateczne potępienie³. Jak zaznacza podmiot w utworze Krynickiego:

Mistrzowie Sądu Ostatecznego
chętniej malowali piekło
niż czyściec⁴.

Rozchwiany, niekonkretny i niedookreślony status tej przestrzeni nie pozwala zamknąć jej w czytelnym, jednoznacznym obrazie. Kiedy artysta nawiązuje do wizji niebios, piekła czy podziemi, zwykle odbiorca pochodzący z tego samego kręgu kulturowego bez trudu odnajdzie źródło artystycznej kreacji, choć nie zawsze odnosi się to w sposób oczywisty do współczesnych, przeformułowanych, zlaicyzowanych wizji. W książce *Czyściec w świetle legend i żywotów świętych* dziewiętnastowieczny teolog Francois Xavier Schouppe pisze, iż czyściec w dogmatach teologii chrześcijańskiej nie doczekał się konkretnego zdefiniowania, a jego status ontologiczny najlepiej przybliży leksem „pomiędzy” – miejsce pomiędzy niebem a piekłem, stan pomiędzy życiem a zbawieniem i wieczną

³ Zob. J. LE GOFF: *Narodziny czyśćca*. Przeł. K. KOCJAN. Warszawa 1997, s. 8–9.

⁴ R. KRYNICKI: *Chętniej. W: Wiersze wybrane*. Kraków 2009, s. 248.

szczęśliwością⁵. W wizjach poetyckich niedookreślone miejsce pokuty służy zwykle do zobrazowania prawdziwego wymiaru ludzkiego życia we współczesnym świecie – oczekiwania, cierpienia, zawieszenia p o m i ę d z y, także pomiędzy potrzebą wiary a brakiem możliwości przełamania wrażenia nieobecności Boga.



5 F. X. SCHOUPE: *Czyścić w świetle legend i żywotów świętych*. Przeł. M. H. KOTLARZ. Gdańsk 2010, s. 29–30.

Światło-terapia

Dla artystycznej kreacji czyścić stanowi wyzwanie nie tylko przez wzgląd na to, iż bardziej określa stan duszy, niż stanowi w kulturowych wyobrażeniach czy teologicznych przekazach konkretną przestrzeń. Sama nazwa implikuje liczne skojarzenia i uruchamia niezwykle szeroki krąg semantyczny (czystości duszy i ciała, czystości intencji, odkupienia, wybawienia, zbawienia, pokutowania, oczyszczania). W poetyckich rozważaniach o eschatologicznym przeznaczeniu człowieka nie zabraknie więc miejsca na przeróżne formy oczyszczenia i swoistej renowacji duszy. Niezwykle bogaty repertuar nawiązań do miejsca/procesu pokuty i oczyszczenia odnajdzie czytelnik w poezji i eseistyce Czesława Miłosza. Pomimo oczywiście słusznych stanowisk badaczy, że autor *Pieska przydrożnego* jest poetą świata i jego podszewki, poetą raju jako „zaświatu przedstawionego”⁶, zdaje się, że rys tej twórczości należy uzupełnić o jeszcze jedno ogniwo.

Wśród licznych kreacji zaświatowych przestrzeni, jakie odnaleźć można w twórczości Miłosza, właśnie moment odkupienia grzechów, oczyszczenia wydaje się w zaskakujący sposób przeważać. W oparciu o między innymi opisane przez Krisa Van Heuckeloma znaczenie odnawiającego ognia i oczyszczającej światłości⁷ można

6 A. CECCHERELLI: *Poeta zaświatu przedstawionego: Dante u Miłosza*. Przeł. K. SKÓRSKA. „Świat Tekstów. Rocznik Słupski” 2012, nr 10; A. FIUT: *Zwiedzanie zaświatów*. „Kwartalnik Artystyczny” 2012, nr 2 (74).

7 K. VAN HEUCKELOM: „*Patrzeć w promień od ziemi odbity*”. O wizualności w poezji Czesława Miłosza. Warszawa 2004.

stwierdzić, iż Miłosz wcale nie jest skupiony jedynie na pięknie i wartości doczesności oraz kreacjach apokatastatycznego przeobrażenia i osiągnięcia raju. Wnikliwa lektura pokazuje bowiem, iż poezja ta jest właśnie poezją purgatorium – dążenia do odkupienia, chęci wstąpienia w odnawiające światło; słowem poetyckim osadzonym p o m i ę d z y światami.

Na granicy świata i zaświatów, w Krakowie.
Tup tup po wytartych flizach kościołów,
Pokolenie za pokoleniem. Tutaj coś zrozumiałem
Z obyczaju moich sióstr i braci.
Nagość kobiety spotyka się z nagością mężczyzny
I dopełnia siebie swoją drugą połową
Cielesną albo i boską,
Co pewnie stanowi jedno,
Jak nam wyjawia Pieśń nad pieśniami.

C. MIŁOSZ: *W Krakowie*, s. 1220

Oczywiście tytułowy Kraków jest odniesieniem biograficznym, w poetyckim przedstawieniu nie oznacza jednak tylko konkretnego miejsca, lecz wskazuje czas rozważań – tekst ma charakter wiersza rozliczeniowego poety emeritusa, który ostatnie swoje lata spędza akurat w tym miejscu, a zarazem te rozważania uniwersalizuje właśnie poprzez aspekt czasowy. Utwór stanowi przede wszystkim zapis bardzo istotnego i charakterystycznego dla poezji Miłosza oświecenia, epifanii⁸ polegającej na odkrywaniu prawdy o świecie i istocie

8 W kontekście Miłoszowych epifanii przypomnieć należy choć kilka ważnych literaturoznawczych opracowań tego zagadnienia, przytaczanych już w części pierwszej. Zob. R. NYCZ: *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowożytnej literaturze polskiej*. Kraków 2001; w kontekście apokatastazy – J. BŁOŃSKI: *Miłosz jak świat*. Kraków 1998 i A. FIUT: *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*. Kraków 1998 oraz D. OPAKKA-WALASEK: *Chwile i eony. Obrazy czasu w polskiej poezji drugiej połowy XX wieku*. Katowice 2005; R. GORCZYŃSKA: *Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem. Komentarze*. Kraków 1992.

życia podczas obserwacji prozaicznych scen, zachowywanych w poszczególnych wierszach niczym na fotografii. Ważniejsze od miejsca epifanijnego doświadczenia jest poczucie jego graniczności, podkreślane niemal w każdym wersie.

I czyż każde z nich nie musi wtulać się w Wiecznie Żyjącego,
W jego zapach jabłek, szafranu, cynamonu, goździków, kadzidła,
W Niego, który jest i który przychodzi
Z jasnością jarzących się woskowych świec?
I On, podzielny, dla każdego osobny,
Przyjmuje w opłatku jego i ją do wnętrza, w ich własny płomień.

C. MIŁOSZ: *W Krakowie*, s. 1220

Z łatwością wyliczyć można graniczne przestrzenie „styku”, przez jakie przeprowadzają nas słowa podmiotu, oczywiście poza tą pozornie dominującą w tekście, wymienioną w inicjalnych słowach podmiotu. W istocie nie chodzi bowiem jedynie o pozostawianie w stanie zawieszenia pomiędzy tym a tamtym światem, życiem a śmiercią. Pograniczem przewodnim dla wszystkich kolejnych zestawień w wierszu jest oczywiście niezwykle subtelna, właściwie unieważniana linia demarkacyjna pomiędzy *sacrum* a *profanum*. Odbija się ona echem w kolejnych kontaminacjach. W nagości i kontakcie mężczyzny z kobietą, ale także w bodźcach dla zmysłów wzroku, słuchu, smaku, powonienia i dotyku wyraźnie zaznaczona jest opozycja pomiędzy tym, co cielesne, a tym, co święte, boskie, choć w słowach podmiotu ów przeciwny charakter jest stopniowo eliminowany. Zatarciu ulegają kolejne granice pomiędzy świeckim a świętym, Bogiem a człowiekiem („I czyż każde z nich nie musi wtulać się w Wiecznie Żyjącego,/ W jego zapach jabłek, szafranu, cynamonu, goździków, kadzidła,/ W Niego, który jest i który przychodzi/ Z jasnością jarzących się woskowych świec?” – znak zapytania postawiony w tym miejscu generuje jedynie pytanie retoryczne, wyznawca w oczywisty sposób poszukuje możliwości zmysłowego postrzegania Stwórcy, jakiegoś wyobrażenia obiektu

wiary), terażniejszością a przeszłością. W tym przypadku nie chodzi jedynie o wzmiankę o przeszłych pokoleniach, ale także o miejsce, Kraków bowiem swoją architekturą i obyczajowością symbolizuje w wierszu nie tylko przestrzeń, w której przychodzi człowiekowi z wiersza spędzić ostatnie lata życia, ale także miejsce przepełnione relikтами bardzo odległej przeszłości. Opozycja dawnej i dziś wpisana jest również w jasność „jarzących się woskowych świec” – w epitecie tym nie chodzi o same świece woskowe, wyparte już w większości świątyń przez lampy, sztuczne świece wypełnione wymiennymi wkładami, ale także o leksykalne zestawienie współczesnej „jarzeniówki” z dawną woskową świecą. Co istotne, przełamane zostaje silne oddzielenie Odkupiciela, Ciała Chrystusa, od grzeszników szukających odkupienia. Ta kontaminacja, zaburzenie ustalonego klasycznie porządku („I On, podzielnny, dla każdego osobny,/ Przyjmuje w opłatku jego i ją do wnętrza, w ich własny płomień”), wydaje się decydująca dla odczytania sensu wiersza, w którym wyraźnie zaznaczono współzależność Boga od wyznawcy oraz to, że zbawienie jest możliwe jedynie wówczas, kiedy jest ktoś, kto owego zbawienia poszukuje. Wizerunek Odkupiciela zostaje poddany dwóm ważnym procesom – indywidualizacji (odmiennego postrzegania i rozumienia Go przez każdego człowieka „osobno”) oraz aktywizacji (nie tylko „oferuje” odkupienie, ale wydaje się do tego wywoływany). Ofiara staje się wówczas obopólna, wymaga połączenia oddzielnych światów. Całość łączy się w kompilacji różnych postaci miłości⁹ (*eros, agape, storge, caritas*), o czym przekonuje nas nie tylko ich przywołanie w poszczególnych metaforach (splęcenia ciał i uzupełniania własnego „ja” poprzez związek z drugą osobą, wzajemnego ofiarowywania się Odkupiciela i wiernych), ale przede wszystkim odniesienie do Pieśni nad Pieśniami, której semantyczną kwintesencją jest właśnie takowe zespolenie.

9 O powszechności tego zabiegu w poezji Miłosza pisze Marian Stala. Zob. M. STALA: *Trzy nieskończoności. O poezji Adama Mickiewicza, Bolesława Leśmiana i Czesława Miłosza*. Kraków 2001, s. 231–232.

W tym kalejdoskopowym (zmiennym, a jednocześnie podporządkowanym nadrzędnej regule powtarzalności) przedstawieniu, należy przyjąć się jeszcze szczególnemu miejscu światła:

Przesłaniają blask tkaniną swoich mszystomglistych strojów,
 Noszą maski z jedwabiu, porcelany, mosiądzu i srebra,
 Żeby nie myliły twarze pospolite.
 Krzyżyki na marmurze będą ozdabiać ich groby.

C. MIŁOŚZ: *W Krakowie*, s. 1220

Ostatnie wersy przynoszą zaburzenie ustalonej wcześniej jedni. Światło, któremu także nadano w tekście aspekty boskie („W Niego, który jest i który przychodzi/ Z jasnością jarzących się woskowych świec?”), jest nagle skrywane, niwelowane. Generująca ogromny ładunek semantyczny metafora „mszystomglistych strojów” demaskuje dwoistość ludzkich zachowań, nieumiejętny kamuflaż. Przesłaniając krajobraz, mgła wydobywa zarazem na pierwszy plan niezwykle efekty świetlne, nadaje nowy charakter znanemu miejscu. Mszyca zaś, będąc jednocześnie szkodnikiem, umożliwia pozyskanie wyjątkowego w swym smaku miodu spadziowego. Jest ona także owadem piekielnym, wspomnianym przez Dantego, symbolizującym oczyszczenie z grzechu¹⁰. W poetyckim obrazie maski, wykonane z odbijających promienie materiałów, kryjące owo specyficzne, sakralne, wewnętrzne światło nadal pozwalają owemu światłu istnieć, przydając mu jedynie pozoru sztuczności. Uszlachetnianie, zakrywanie pospolitości, która w swej prawdziwości skrywa świętość, wydaje się największym występkiem, przekłamaniem, zaburzeniem ładu, nienaturalnym oddzieleniem dwóch sfer – *sacrum* i *profanum* – w kręgu których toczy się ludzkie życie. Owa sztuczność czyni z krzyża jedynie ozdobę, odzierając go z religijnej symboliki.

10 Mszyca pojawia się w *Piekle w Boskiej komedii* w przekładzie Edwarda Porębowicza. Rozważania na ten temat przedstawione zostaną w części III niniejszej książki.

Paradoksalnie człowiek świadomy poniekąd swej przynależności do „gatunku” *homo religiosus* unika prawdziwej natury, przybierając sfingowane formy. Przebranie/przeobrażenie jednak jest niekompletne i religijna natura, poszukiwanie „Wiecznie Żyjącego”, choć w zmienionych formach i nowych obrzędach, wciąż powraca.

Tak, za pomocą figury *pars pro toto*, w wierszu opisana zostaje kwintesencja człowieczeństwa, istota ludzka jako integralna całość, niepodzielna na *sacrum* i *profanum*, duszę i grzeszne ciało, prawdę i fałsz, naturalność i sztuczność, łącząca w sobie wszystkie poszczególne elementy wymienione przez podmiot wiersza *W Krakowie*. W jeszcze szerszej perspektywie opis scala także jednostki z różnych momentów historii w pełnię procesu jednoczesnego trwania i przemijania. Podążając jeszcze dalej, stopniowanie sposobu przedstawienia w wierszu od opisu szczegółowego do wymiaru globalnego w bardzo prosty sposób, niezdradzający początkowo ważkości rozważań, wpisuje człowieka także w kosmologiczny porządek jedności z Bogiem, tym samym umiejscawia go na permanentnym pograniczu.

Na owym pograniczu pomiędzy światem a zaświatami w innym wierszu noblisty rysuje się rola poety, narratora, obserwatora. Przestrzeń zbawienia trzeba i, co zadziwiające, można bowiem wykreować.

A jeżeli Pascal nie został zbawiony
i te wąskie ręce, w które włożono krzyżyk,
to on, cały jak nieżywa jaskółka
w pyle, pod brzękiem jadowitobłękitnych much?

A jeżeli oni wszyscy, klękający ze złożonymi dłońmi,
miliony ich, miliardy ich, tam kończyli się, gdzie ich złudzenie?
Nie zgodzę się nigdy. Ja dam im koronę.
Umysł ludzki jest wspaniały, usta potężne
i wezwanie tak wielkie, że musi otworzyć się Raj.

C. MIŁOŚZ: *Po ziemi naszej*, s. 511

Wyzwanie rzucone w tym wierszu światu i wierze nie ma charakteru buntu wobec Stwórcy, choć wyraźnie pobrzmiewają tu echa Mickiewiczowskiej *Wielkiej improwizacji*. Wiersz jest bez wątpienia na wskroś ironiczny, unaoczniając jednocześnie wielką rolę człowieka w kreowaniu świata i zaświatów, a także jego ułomność wobec wyzwania pielęgnowania i podtrzymywania tej wizji. Pascal stanowi w wierszu wielowarstwową alegorię. Miłosz, wielbiciel synekdochy, do zbudowania znaczenia w planie metafory „cielesnej” wykorzystuje zwłoki nawróconego filozofa. Anafora „A jeżeli” otwierająca kolejne strofy stanowi oczywiste językowe nawiązanie do zakładu skonstruowanego przez Pascala w *Mysłach* – w przypadku nieistnienia Siły Wyższej zamiast zbawionej duszy pozostaje tylko rozkładające się ciało. Dłonie to symbol obecności Boga, zwłaszcza w malarstwie ikonicznym¹¹, jednak w zacytowanym fragmencie zdają się nawiązywać do pragmatyzmu, stanowić przeciwieństwo serca, rozumu i duszy („A jeżeli Pascal nie został zbawiony/ i te wąskie ręce, w które włożono krzyżyk,/ to on, cały jak nieżywa jaskółka/ w pyle”) – wówczas „wąskie ręce” są właśnie tym, co pozostaje z Pascala, „jeżeli” ten nie zostaje jednak zbawiony. Wskazują przede wszystkim na pragmatyzm samego zakładu, skrytykowany na przykład przez Richarda Dawkinsa¹². Powierzchnowa lektura tekstu Miłosza mogłaby doprowadzić czytelnika do wniosku, że wiersz to apologia siły ludzkiego umysłu, który powołuje do istnienia inne światy i nawet samego Boga, jednak za kluczowe słowo zdradzające ironię tekstu należy uznać „złudzenie”. Jeżeli wiara pozostaje jedynie grą, a Bóg jest „urojony”, rozkładające się ciało i niemożność dostąpienia zbawienia to jedyny los czekający człowieka po śmierci. Swego rodzaju kpinę z butnego ludzkiego przekonania, iż wystarczy dobrze „obstawić” metafizyczny zakład, przymusić się do wiary i, podążając za słowami podmiotu, otworzyć bramy raju przy pomocy ludzkiego umysłu, zdradzają brzęczące

11 Zob. J. SPRUTTA: *Symbolika dłoni w ikonie. Studium teologiczno-ikonograficzne*. „Poznańskie Studia Teologiczne” 2004, t. 17.

12 Zob. R. DAWKINS: *Bóg urojony*. Przeł. P. J. SZWAJECER. Warszawa 2007.

jadowitobłękitne muchy. Jak pisze Danuta Opacka-Walasek, muchy w poezji Miłosza, tak jak w twórczości księdza Baki i Adama Mickiewicza, symbolizują lenistwo, brud, zepsucie, ale także konotują diabelskie kuszenie¹³. Jak zauważa badaczka, alegoria muchy jest w poezji Miłosza złożona, jednak w tekście *Po ziemi naszej* zdaje się zdecydowanie współgrać z kuszącym przekonaniem o sile ludzkiej wyobraźni¹⁴, choćby poprzez swą wyjątkową, mieniającą się barwę, jadowitą, zwodniczą, zakrywającą prawdziwą naturę – w wierszu muchy żerują na martwym ciele jaskółki, człowiek zostaje więc sprowadzony do elementu naturalnego procesu rozkładu, staje się częstką łańcucha pokarmowego, tracąc swą wyjątkowość. Nieuchwytność prawidłowego osądu w sprawach ostatecznych podkreśla porównanie Pascala właśnie do „nieżywej jaskółki”. Spośród wielu znaczeń, jakie uruchamiają ptaki w poezji Miłosza, Marian Stala zwraca uwagę na nieuchwytność i niemożność poznania pełnego wymiaru istnienia¹⁵, które wymyka się ludzkiej percepcji niczym zwinna jaskółka. Dodatkowo istotny wydaje się tutaj dobór słów – owa jaskółka nie jest martwa, ale nieżywa, jakby oddzielenie od życia nastąpiło przed chwilą lub nie dokonało się w pełni, przede wszystkim zaś leksem ten uwidacznia, jak cienka jest granica oddzielająca życie od śmierci, jak krótki czas dany został człowiekowi na „obstawienie” w zakładzie czy wykreowanie własnych zaświatów. Niepewność ludzkiego losu podkreślają zawarte w tekście antynomie: dusza i ciało, myśli i czyny, wieczność i skończoność, wieczność i doczesność, transcendencja i immanencja.

Podobna antynomiczna zasada rządzi korespondującym z utworem Miłosza znacznie późniejszym tekstem Jarosława Marka Rymkiewicza *Co zostało z Pascala?*, zamieszczonym w tomie *Zachód słońca w Milanówku* z 2002 roku¹⁶. Utwór Rymkiewicza

13 D. OPACKA-WALASEK: *Pasaże liryczne*. Katowice 2013, s. 53–58.

14 Która spełnia w wierszu także rolę swoistego psychopompa, przewodniczy w drodze do nowych, wykreowanych za jej pomocą zaświatów.

15 M. STALA: *Trzy nieskończoności...*, s. 191–192.

16 J. M. RYMKIEWICZ: *Zachód słońca w Milanówku*. Warszawa 2002. Pod wier-

w podobny sposób operuje zarówno nawiązaniem do *Myśli* Pascala i jego zakładu, jak i aporią, jaka rodzi się z zestawienia wiary w możliwość osiągnięcia życia wiecznego i obrazu drażonego przez robactwo ciała filozofa. Zadane przez poetę pytanie, uzupełnione przez światoo obraz wyłaniający się z wiersza, pozwala skonstruować wiele odpowiedzi, przy czym żadna z nich nie rozwiewa podstawowych wątpliwości współczesnego człowieka. Jak pisze Jan Piotrowiak, z Pascala pozostają myśli i kości, głos zmarłego w świecie umarłych, niedopowiedzenia i wątpliwości co do natury „wieczności lada jakiej”, przede wszystkim zaś – pytania: „To człowiek pyta, robak wie. Tylko, że z tej wiedzy niewielki dla niego, ale i dla nas, pożytek. Pytał więc Pascal, pyta Rymkiewicz. Pytać będą następni. Czyżby w natręctwie pytań kryło się wątłe pocieszenie?”¹⁷. Miłosz pyta oczywiście nieco inaczej niż Rymkiewicz, a ciało, natrętnie jak bzyczenie muchy, sieje niepokój, iż po drugiej stronie nic człowieka nie czeka, jednak „wielkość” wezwania i uciążliwość pytań muszą otworzyć raj. Myśli zdają się więc przewyżczać kości.

Niejako w charakterze dwugłosu wiersz *Po ziemi naszej* można zestawzić ze znacznie późniejszym, zapisanym w komputerze poety i opublikowanym już po jego śmierci – *Historie ludzkie*:

Ale moje historie nie były monumentalne:
Zmięte prześcieradła, złamane przysięgi,
Drobne kłamstewka, zużyte prezerwatywy.
I słowa pomiędzy nią i nim, ale takie, żeby zabolalo,
Żeby ten drugi czuł się jak śmieć wdeptany w ziemię,
Ugodzony w swojej najbardziej intymnej godności.
Kompromitacja szlachetnych postanowień,

szem *Co zostało z Pascala?* widnieje data 1995, wiersz Miłosza *Po ziemi naszej* zamyka tom *Król Popiel i inne wiersze* z 1964 roku.

- 17 J. PIOTROWIAK: *Myśli... i kości, czyli „Co zostało z Pascala?”* Jarosława Marka Rymkiewicza. W: *Liryka polska XX wieku. Analizy i interpretacje. Seria piąta*. Red. D. OPACKA-WALASEK, przy współudziale P. MAJERSKIEGO. Katowice 2010, s. 26 (cały tekst znajduje się na stronach 9–26).

Ośmieszenie podniosłych wyobrażeń o sobie.
Ich życie jak fala kiedy spiętrza się i rozpryskuje się o brzeg.
Panie na Wysokościach!
Nie zostawiaj ich w otchłani, bez Czyścica i Piekła,
Błądzących labiryntem.
Włóż w moje usta modlitwę
Za nas, za nich i za mnie,
Który ich miałem opisać
I nie opisałem.

C. MIŁOSZ: *Historie ludzkie*, s. 1326

W tekście można zauważyć znaczącą zmianę tonacji, ale także specyficzną głosem do przemysłów zapisanych w tomie poetyckim *Król Popiel i inne wiersze*. Tekst stanowi kontynuację rozważań o możliwościach ludzkiej wyobraźni i języka w kontekście próby poznania wszystkich tajemnic istnienia oraz spraw ostatecznych.

W słowa podmiotu nie została wpisana jedynie deklaracja wiary i chęć odnalezienia źródła eschatologicznej nadziei. Można dać się zwieść apostrofie skierowanej do Stwórcy, lecz wiersz ten jest podszyty głęboką ironią. W eseju *O piekle*, mieszczącym się w zbiorze *Ogród nauk*, pierwotnie drukowanym w paryskiej „Kulturze”, Miłosz diagnozuje złożony kryzys statusu eschatologicznych wyobrażeń człowieka współczesnego¹⁸. Píše o tym Piotr Bukowski, omawiając powiązania dzieł Miłosza z filozofią Emanuela

¹⁸ W kontekście diagnozowanego przez Miłosza kryzysu warto przytoczyć słowa badaczy tej twórczości. Aleksander Fiut pisze: „Poezja Czesława Miłosza rodzi się z przeżycia kryzysu wartości humanistycznych, z obsesji przemijania i rozpadu, z mroku śmierci” (A. FIUT: *W obliczu końca świata*. W: *Poznanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*. Red. J. KWIATKOWSKI. Kraków 1985, s. 174). Jakby w celu uzupełnienia Krzysztof Dybciak zauważa pochwałę bytu wpisaną w utwór *Świat (poema naiwne)*, a Andrzej Werner diagnozuje, że mówienie o kryzysie i upadku nie przeszkadza Miłoszowi podziwiać i doceniać piękna świata, co zauważyć można wyraźnie w omawianych w niniejszej rozprawie utworach noblisty. Zob. K. DYBCIĄK: *Poezja pełni istnienia*.

Swedenborga¹⁹. Dla Swedenborga, Miłosza, a wcześniej Dante-go i Milтона, co również zaznacza Bukowski w swoim artykule, kluczowym zagadnieniem w odniesieniu do wizerunku zaświatów stała się przestrzeń. Już w Ewangeliach i pierwszych odczytaniach sensów Pisma Świętego zaświaty ukazane są na kształt znanych człowiekowi przestrzeni lub przynajmniej przestrzeni składających się z elementów, które można przedstawić za pomocą znanych słów/przedmiotów, co jest podyktowane próbą oswojenia niewiadomego przeznaczenia ludzkiej duszy po śmierci. Zagospodarowanie zaświatów staje się więc zawsze ułomne i „nicościujące”. Przy pomocy ludzkiej wyobraźni i mowy nie sposób bowiem odzwierciedlić choćby braku umiejscowienia i czasowości, czyli prymarnych cech zaświatów. Nawet czyściec, niedookreślony w kanonicznych przekazach, staje się zatem miejscem – „tymczasowym piekłem”, zboczem góry, po której wędruje się w stronę światła, pokutując za swoje przewiny, jak w *Boskiej komedii*. Kryzys eschatologicznych rozważań nie wynika więc jedynie z kryzysu wiary – według słów podmiotu wiersza *Historie ludzkie* łączy się w sposób bezpośredni zdecydowanie bardziej z kryzysem wyobraźni, umiejętności kreacji i zaufania do narzędzia językowego. Miłosz często porusza tę kwestię, między innymi w *Metafizycznej pauzie*:

P.: Czym różni się przestrzeń w dwudziestym wieku od przestrzeni w wieku ubiegłym?

O.: Nie jest to już rodzaj akwarium, w którym pływają galaktyki. Przestrzeń jest względna, tj. tam, gdzie nie ma stosunku pomiędzy punktem A i punktem B, nie ma przestrzeni. Innymi słowy, poza obrębem wszechświata nie ma przestrzeni nieskończenie rozciągłej. [...]

W: *Poznawanie Miłosza. Studia i...*, s. 197–199; A. WERNER: *Świadomość kryzysu a kryzys świadomości*. W: *Poznawanie Miłosza. Studia i...*, s. 546–547.

19 P. BUKOWSKI: *W przestrzeni przekładu. Czesława Miłosza i Emanuela Swedenborga tłumaczenia rzeczy ostatecznych*. „Teksty Drugie” 2011, nr 5, s. 122–125.

P.: Czy trzeba wierzyć w Niebo, Czyściec i Piekło?

O.: Rozwiały się, kiedy znikły ich obrazy przestrzenne, ale i tak katolickie *Credo* o nich nie mówi²⁰.

Przestrzenny obraz zaświatów, możliwość wyobrażenia sobie miejsca pośmiertnego bytowania jest wedle tych słów prymarnym warunkiem wiary w ich istnienie. Nie chodzi jedynie o kryzys wiary czy powojenne zmiany światopoglądowe. Podłoże zaniku przestrzennych obrazów zaświatów tkwi w kryzysie języka, braku zaufania do znaku jako nośnika pełni semantycznego znaczenia. Kryje się za tym także przeniesienie odpowiedzialności za przedmiot wiary na człowieka. Wszak to ludzkich historii nie sposób opisać, życie zagarniane jest przez otchłań, a przyczyną zagubienia staje się niemożność zobrazowania, oddania całości istnienia. To recesja wizerunków, które dotychczas stanowiły dla człowieka drogowskaz, a współcześnie zostały unieważnione. Nie niweluje to jednak wszystkich prób poszukiwań, o czym pisze w książce *Kultura a śmierć Boga* Terry Eagleton²¹. Zagadnienie to staje się podstawą rozważań wielu artystów i filozofów, nie zabraknie ich także w wypowiedziach Miłosza:

O.G.: *Jak Pan ocenia możliwość włączenia duchowości do intelektualnego życia człowieka współczesnego?*

C.M.: Bardzo trudno jest powiedzieć, co jest duchowością. Zainteresowanie historią różnych religii jest ogromne i z tego punktu widzenia można powiedzieć, że ten rys charakterystyczny naszego czasu, jakim było New Age, jest jak najbardziej obecny...

O.G.: *To znaczy, prądy New Age mogą przejąć obowiązki niesienia duchowości w świecie współczesnym?*

C.M.: Na pewno są one przejawem wielkiego pragnienia znalezienia czegoś poza światem zmysłowym. Zainteresowanie na przykład

²⁰ C. MIŁOSZ: *Metafizyczna pauza*. W: IDEM: *Historie ludzkie. Pierwodruki 1983–2006*. „Zeszyty Literackie” 2007, nr 5 (numer specjalny), s. 15.

²¹ T. EAGLETON: *Kultura a śmierć Boga*. Przeł. B. BARAN. Warszawa 2014, s. 10.

buddyzmem czy też – wymienię tutaj takie zjawiska, jak powodzenie Tolkienu – powodzenie czysto rysunkowe książek mających luźne związki z religią, szalenie popularnych²².

Przedstawiony przez Miłosza kryzys jest postępującym, wielowarstwowym procesem. Wszak prośba:

Włóż w moje usta modlitwę
Za nas, za nich i za mnie,
Który ich miałem opisać
I nie opisałem.

C. MIŁOSZ: *Historie ludzkie*, s. 1326

to pragnienie „słowa”, umiejętności narracji, która zarówno ludzkie historie, jak i niedoskonałe, ludzkie zaświaty pozwoli przybliżyć ludzkiej percepcji.

Zacytowany fragment udowadnia, iż wiara w sprawczą moc poetyckiego słowa nie bywa nigdy u Miłosza jednoznacznie wartościowana. Praca wyobraźni w tym kontekście wynika jednocześnie z potrzeby wyciszenia lęku przed pustką i z ludzkiej pychy, okazuje się więc zwodnicza i wciąga człowieka w błędne koło rozumowania. Jak pisze Marek Zaleski, Miłoszowi udaje się zatrzymać istnienia w poetyckich „stop-klatkach”²³. O ile wiara w taką możliwość utrwalenia „jest/esse” w słowie i powtórzeniu jest poniekąd uzasadniona²⁴, o tyle może załamywać się w starciu

22 „Chcę wierzyć”. Rozmowa z Czesławem Miłoszem – autoryzowany wywiad Olgi Glandys z Czesławem Miłoszem, przeprowadzony w grudniu 2003 roku przy okazji publikacji hiszpańskiej edycji *Abecadła*. Zob. C. MIŁOSZ: *Historie ludzkie. Pierwodruki...*, s. 169–170.

23 Zob. M. ZALESKI: *Zamiast. O twórczości Czesława Miłosza*. Kraków 2005, s. 171–181.

24 O owym utrwaleniu, czyli przedłużeniu istnienia rzeczy i ludzi w słowie, w kontekście analizy tekstu *Ale książki* pisze Wojciech Ligęza: „Przypomnijmy, w książkach przechowana zostaje pamięć o ludziach, którzy przeminęli,

z „poza-czasem”, wiecznością. To w wyniku takiego właśnie lęku padają słowa:

Panie na Wysokościach!
Nie zostawiaj ich w otchłani, bez Czyśca i Piekła,
Błądzących labiryntem.

C. MIŁOSZ: *Historie ludzkie*, s. 1326

Dlaczego jednak podmiot nie upomina się o miejsce w raju? Po pierwsze, w perspektywie zagrożenia nicością zdaje się, iż jakiegokolwiek zaświaty dają nadzieję na trwanie duszy po śmierci ciała. Po drugie, kluczem do odpowiedzi na to pytanie są same przytoczone w wierszu historie tych, którzy zbłądzili. Nie są to historie chwalebne – przedstawione zostały w spiętrzający się sposób, falowo obnażający jedynie winy. Owa metafora spiętrzającej się fali pozornie doskonale obrazuje złożoność opisanych istnień. Obserwując falę, widzimy bowiem przede wszystkim białą grzywę piany, nie zważając na masy wody, drobnych żyjatek, „resztek”, które składają się na całość. Zamknięcie bohaterów wiersza w cielesności zdradza przecież także emocje – za wykrzyczanymi w gniewie słowami kryją się miłość i zawiedzione nadzieje. To po prostu historie ludzkie – nie patetyczne, bohaterskie czy upiększane przez snującego opowieść, ale prawdziwe i niedoskonałe. Wpisany w wiersz paradoks, iż przez swoje człowieczeństwo człowiek predestynowany jest jedynie do poniesienia kary, to zwrot przeciw stereotypowemu postrzeganiu możliwości osiągnięcia zbawienia.

i świecie, który odszedł w przeszłość. Poprzez układanie zdań pisarz udziela istnienia rzeczom, ale także marzy o mocach, które jego samego przeniosłyby w obszar wielkiego tekstu, będącego inkarnacją wiecznego trwania – w «nad-formie gramatycznej» (jak przeczytamy w liryku *W słoju*). A zatem książki – bytujące na pograniczu materii oraz czystych idei – zastępują absolut bądź zdają się ułomną, ale dostępną jego postacią” (W. LIĞĘZA: „Z jasności, wysokości”. *Wokół wiersza Czesława Miłosza „Ale książki”*. W: *Poznanianie Miłosza 3. 1999–2010*. Red. A. FIUT. Kraków 2011, s. 619).

Zakończenie wiersza, nawiązujące do modlitwy odmawianej za dusze czyścicowe, sytuuje zarówno bohaterów tekstu, jak i osobę snującą opowieść na równi, jeżeli chodzi o leżące na ich sumieniu przewinienia. Wszyscy bowiem są niedoskonalimi, pełni wad, ale czy to powinno oznaczać, iż są z góry potępiani za swe ludzkie słabości? Poezja oferuje im ocalenie, zachwyt pomimo niedoskonałości. Jak pisze Jan Błoński:

Więc zachwyt nad światem jest i obowiązkiem poety i jego, że tak powiem, głównym zadaniem. Poeta, to ten, który szanuje i czci byt przez słowo. Kiedy słowo oddala się od bytu, traci blask i zmienia się w bredzenie, w mowę opętanych [...]. Ale także i byt, i ten świat stworzony – oddala się od nas, kiedy nie możemy go nazwać²⁵.

Funkcja nadana zarówno możliwościom poznawczym jednostki, jak i narzędziom komunikacji w zakresie kształtowania wiary i jej przedmiotu pojawia się w poezji autora *Drugiej przestrzeni* dość często, oczywiście zwykle łączy się z wyjątkową rolą słowa, a w szczególności poezji i jej mocy ocalającej, o której pisało tak wielu badaczy tej twórczości²⁶. Krzysztof Zajas poświęcił cały rozdział swojej książki *Miłosz i filozofia* właśnie ocaleniu i objawieniu wpisanemu w dzieło poetyckie tego twórcy. Zajas odnotowuje wynikającą z tekstów poety specyficzną rolę przypisywaną wyobraźni oraz wpisane w twórczość zmagania ze współczesnością, której brak religijnego punktu odniesienia (bez wyzbycia się „potrzeby religijnej”)²⁷. Poezja Miłosza daje więc podłoże kolejnym przemianom w sposobie kreowania zaświatów w poezji następnych pokoleń twórców.

25 J. BŁOŃSKI: *Duch religijny i miłość rzeczy*. W: *Poznanie Miłosza 3...*, s. 644.

26 Zob. K. STALA: „Święte słowo jest”. *Miłoszowskie paradoksy bycia*. „Znak” 1993, nr 5, s. 94–102; J. BŁOŃSKI: *Miłosz jak świat...* (głównie rozdziały *Epifanie Miłosza*, s. 46–70, *Bieguny poezji*, s. 157–170 i *Obowiązki poety*, s. 227–230); R. NYCZ: *Prywatna księga różności*. „Teksty” 1981, nr 4–5, s. 203–233.

27 K. ZAJAS: *Miłosz i filozofia*. Kraków 1997, s. 97–122.

Teologiczne rozumienie istoty czyśćca w poezji ulega oczywiście niezwykle swobodnemu przeformułowaniu. Jak pisze Alice Turner w *Historii piekła*:

Czyściec uważano za tymczasowe piekło, jak widać to u Dantego, gdzie na grzeszników spada kara za grzechy tego samego rodzaju, choć nie tak surowa jak w piekle. Czyściec często łączono z ogniem, który oczyści człowieka z grzechu pierworodnego i innych występków popełnionych w ciągu życia – był to „oczyszczający ogień”²⁸.

Skoro piekło we współczesnych wyobrażeniach zostało tak wyrażenie zredefiniowane, także „tymczasowe piekło”, znajdujące się na granicy pomiędzy życiem a przestrzenią kary lub nagrody, musiało ulec analogicznemu przekształceniu. Przede wszystkim z przestrzeni pomniejszej kary zmieniło się w graniczne miejsce oczekiwania, a ogień niejednokrotnie zastąpiony został przez światło.

Powracając do twórczości Miłosza, co do której z całą pewnością należy stwierdzić, że wiele miejsca poświęca metafizyce i eschatologii, chciałabym wysnuć dość ryzykowną tezę, sygnalizowaną już we wstępie do niniejszego rozdziału, iż ze wszystkich „miejsc” wpisujących się w „drugą przestrzeń” w dziele poety dominujący wydaje się czyściec. Miłosz jest poetą czyśćca, czy też oczyszczenia²⁹. Taka perspektywa odczytania poszczególnych wierszy noblisty nie pozwala zgodzić się z dość radykalnie sformułowanym poglądem:

Cała rzeczywistość ulega wyraźnemu podziałowi na *sacrum* i *profanum*, gdzie materia zawsze jest albo materią pierwszą, doskonałą, albo materią drugą, skażoną; gdzie świat ludzki pozostaje we władzy

28 A. K. TURNER: *Historia piekła*. Przeł. J. JARNIEWICZ. Gdańsk 1996, s. 110.

29 Wywnioskować to można, jak już zostało zaznaczone na stronie 159, nie tylko z lektury wierszy Miłosza, ale także z książki Krisa Van Heuckeloma. Zob. K. VAN HEUCKELOM: „*Patrzeć w promień od ziemi odbity*”. O wizualności w poezji Czesława Miłosza. Warszawa 2004.

ciemnych sił, a dla człowieka i jego wiedzy o sobie rozstrzygające jest zrozumienie idei Odkupienia i Upadku³⁰.

W poezji Miłosza, między innymi w zaprezentowanych powyżej tekstach, ale i w tych, które korespondują z teorią apokatastazy, sfery sakralna i profaniczna nie tylko wzajemnie się przenikają i stanowią o sobie, ale także ustanawiają wzajemny byt, choćby poprzez kontrast. Nie twierdzę oczywiście, iż następuje w tej poezji przemieszanie porządków skutkujące całkowitym unieważnieniem tego podziału jak w poezji Mirona Białoszewskiego, ale zależność podstaw religijnych od możliwości ludzkiej kreacji jest najlepszym dowodem na to, iż świat w poezji Miłosza nie jest podzielony na dwie wyraźnie odgraniczone sfery. Potwierdzeniem owej korelacji sfer jest właśnie idea czyścowego odkupienia, tak wyraźna w wier-
szach autora *Kronik*.

Wyjątkowa rola światła w procesie odkupienia, oczyszczający blask czyścca to elementy podkreślane w wielu tekstach nawiązujących do tej specyficznej przestrzeni mieszczącej się na granicy pomiędzy światem a zaświatami. W czyśccu ukazany w *Boskiej komedii* światło staje się przewodnikiem:

„O słońce – wołał – ty, którego słodkiem
Wiedziony światłem, na tor nowy wchodzę,
Jakim tu trzeba ratować się środkiem,
Poucz; ty grzejesz świat, – ty jego drodze
Świecisz; póki nic nie staje na wstręcie,
Brać trzeba zawsze twe blaski za wodze”³¹.

Analizę kolejnego aspektu poetyckiego czyścca rozpoczynam od cytatu z dzieła Dantego nieprzypadkowo. *Boska komedia* stała się swego rodzaju bedekerem po zaświatach dla kręgu kultury europejskiej. Zwykle to wizja florenckiego twórcy dominuje w – znacznie

³⁰ K. ZAJAS: *Miłosz i filozofia...*, s. 97–98.

³¹ D. ALIGHIERI: *Boska komedia*. Przeł. E. PORĘBOWICZ. Kraków 2007, s. 220.

już przetworzonych konstrukcyjnie i semantycznie – poetyckich kreacjach przestrzeni pośmiertnego trwania, jakie odnajdujemy w twórczości współczesnej. Umożliwia to nie tylko zlokalizowanie źródłowego przedstawienia, ale także pozwala dostrzec, iż postępująca laicyzacja dogmatycznych przekazów jest procesem długotrwałym i nie stanowi jedynie domeny apokryfów.

Jarosław Mikołajewski, dla którego książki *Boska komedia* także stanowi podstawowy punkt odniesienia, formułuje cenny wniosek dotyczący podstawowej cechy przestrzeni zaświatów Dantego, który można odnieść także do przestrzeni wykreowanych w omawianych przykładach poetyckich:

Prawie każde wydanie *Boskiej komedii* zawiera plan zaświatów, które stanowią jakieś tam osiągnięcie wyobraźni rysowników, którzy na dawne, powszechne wyobrażenia o kosmologii nanoszą szlaki poety i jego opiekunów, miejsca, gdzie spotykał dusze potępionych, oczyszczonych, zbawionych. Piekło jest dołem pod Jerozolimą, Czyściec górą po drugiej stronie Ziemi, ze szczytem Raju ziemskiego, nad którym w doskonałą harmonię układa się róża niebios. Dante wielokrotnie mówi o materii zaświatów, nazywa glinę, krew, wodę i skały, lecz trudno myśleć o tych przestrzeniach poważnie, jak o miejscach z tych samych ilów i płynów, którymi sami jesteśmy otoczeni, podobnie jak trudno myśleć o duszach, że Dante widzi je tak, jak gdyby były ludźmi żyjącymi wciąż po naszej stronie życia³².

Wyobrażenia samego czyśćca nie są zbyt powszechne w polskiej poezji. Niebo i piekło udało się oswoić w ludzkich wyobrażeniach i przy pomocy języka, natomiast efemeryczna natura purgatorium i oszczędność teologicznych ustaleń sprawiają, iż owa czasoprzestrzeń wymyka się ludzkiej umiejętności kreacji, także kreacji artystycznej czy, aby zawęzić teren poszukiwań, poetyckiej, opartej na elipsie i kondensacji znaczeń, a więc teoretycznie najlepiej do tego zadania przystosowanej. Pewne czyścicowe aspekty

32 J. MIKOŁAJEWSKI: *Rzymska komedia*. Warszawa 2011, s. 258.

można oczywiście wyśledzić w poezji współczesnej, jak choćby w pograniczach pomiędzy doczesnością a zaświatami, tak umiejętnie penetrowanych w poezji Leśmiana, oraz w samym procesie oczyszczania, łączenia pierwiastka ludzkiego z boskim na drodze do osiągnięcia wybawienia. Jak pisze wspomniany już Kris Van Heuckelom, w poezji Miłosza owo oczyszczenie i przeobrażenie przynosi właśnie światło:

Fundamentalnym czynnikiem warunkującym powszechne zmartwychwstanie jest dla Miłosza światło. W chwili, kiedy byty materialne przestają istnieć w rzeczywistości ziemskiej, zmieniają się w światło. To ono sprawia, że forma rzeczy zostaje zachowana i ich oczyszczone esencje trwają w metaczasie³³.

Światło niejednokrotnie implikuje więc w tej poezji zbawienie i transformację, ale jak można zauważyć na przykładzie omówionego wcześniej wiersza *W Krakowie*, rola światła w procesie poszukiwania transcendencji jest bardzo złożona i niejednoznaczna. Oczyszczająca moc światła może bowiem także wyeksponować nieuświadomione cechy i uczynki poszczególnego człowieka:

Kiedy wschodzi słońce,
oświeśla głupoty i winy
schowane w kątach pamięci
i niewidoczne w dzień.

Idzie człowiek wielopiętrowy,
na górnych piętrach rzeźkość poranka,
a tam nisko

ciemne pokoje,
do których strach wchodzić.

33 K. VAN HEUCKELOM: „*Patrzeć w promień od ziemi odbity*”..., s. 169.

Mówi: przepraszam
 duchom nieobecnych,
 które ćwierkają w dole
 przy stolikach kawiarni pogrzebanych.

Co robi człowiek?
 Boi się sądu,
 na przykład teraz
 albo po śmierci.

C. MIŁOSZ: *Człowiek wielopiętrowy*, s.1250

W trakcie analizy tego wiersza należy uruchomić podstawy psychoanalitycznej koncepcji znaczenia przestrzennej metaforyki. Jednak uwagę czytelnika musi zwrócić rola światła, podkreślana choćby przez dobór leksyki oraz to, w jaki sposób związane jest ono z eschatologią. Oczyszczająca rola światła łączy się w poezji Miłosza z omówioną już koncepcją apokatastazy. Jak pisze Łukasz Tischner:

Apokatastaza ma przynieść oczyszczenie od bólu, cierpienia i ludzkiego okrucieństwa, ma uratować od zagłady wszystko, co kiedyś istniało pod słońcem. Jej gwarantem jest miłosierny Chrystus, który odnawia skażony złem świat i niesie nadzieję powszechnego zbawienia³⁴.

Podtrzymywanie lęku przed sądem łączy się w zacytowanym fragmencie z grą, którą podejmuje człowiek w swoim codziennym trwaniu, ukrywając prawdę. Światło pełni w tej sytuacji dualną funkcję – oczyszcza, ale także wydobywa to, co tak skrzętnie ukrywano, „oświeśla głupoty i winy”. Człowiek z wiersza nie obawia się wyłącznie boskiego światła, jego lęk wywołany jest nie przez pokorę, ale przez wstyd wobec innych – boi się sądu „na przykład teraz albo po śmierci”. Lęka się więc sądu jako ogólnej koncepcji, nie zaś jedynie jego ostatecznej odmiany.

34 Ł. TISCHNER: *Miłosz w krainie odczarowanej*. Gdańsk 2011, s. 33–34.

Po raz kolejny sytuuje Miłosz poetyckie rozważania w momencie granicznym³⁵, o wschodzie słońca, pomiędzy nocą a dniem. Ów stan „pomiędzy” dotyczy jednak także symbolicznego stanu oddzielenia żywych od umarłych i świata doczesnego do zaświatów. Wystarczy bowiem zestawić usytuowane nisko, po Freudowsku w nieświadomości, ciemne pokoje z „przestronnymi niebiańskimi pokojami”³⁶ *Drugiej przestrzeni*, do której w tym utworze Miłosz wyraźnie nawiązuje. Do tych „niebiańskich” droga prowadzi przez wszystkie poziomy wielopiętrowego człowieka. Wędrowka po ludzkim wnętrzu wydaje się w tym wierszu błędzeniem po labiryncie. To nie tylko schodzenie na coraz to niższe piętra – od świeżego startu sugerowanego w metaforze rzeźkości poranka po wspomnienia, dawne wybory, „głupoty i winy”. To także „przechadzka” odtwarzająca proces przemijania, którego ów człowiek jest nieodłącznym elementem. Mówiąc: „przepraszam/ duchom nieobecnych,/ które ćwierkają w dole/ przy stolikach kawiarni pogrzebanych”, nawiązuje kontakt nie tylko z przeszłością, ale także z „drugą przestrzenią”. W leksemie „pogrzebanych” kryje się zarówno nawiązanie do tych, którzy odeszli, jak i do intencjonalnej próby ukrycia pewnych elementów. Animalizacja owych duchów oraz umiejscowienie ich „w dole” tym razem nie sugerują jednak

35 Charakter eschatologicznych rozważań wpisanych w twórczość Miłosza również nosi znamiona graniczności. Z jednej strony bardzo widoczny i w zasadzie kluczowy jest wpływ teologii chrześcijańskiej, z drugiej Miłosz nieustannie dostosowuje ją do potrzeb współczesnego człowieka, przekształca, wzbogaca o elementy innych systemów. O tym zjawisku w kontekście *Traktatu teologicznego*, czyli utworu, który pozornie nie powinien wzbudzać w tej kwestii większych podejrzeń, pisze Krzysztof Kuczkowski: „sądzę, że mówiąc o «teologii», Miłosz ma na myśli swoiste jej uprawianie, przez co należy rozumieć szeroko pojętą refleksję o Bogu, wierze, religii, anektując tereny nieortodoksyjne, ba, zbliżone do herezji lub wręcz jawnie heretyckie «ambaje»” (K. KUCZKOWSKI: *Traktat teologiczny i inne wspaniałości „Drugiej przestrzeni” Czesława Miłosza. Z notatek na marginesie (choć to może i nieładnie pisać po książce)*. W: *Poznanie Miłosza 3...*, s. 730).

36 C. MIŁOSZ: *Druga przestrzeń*. W: IDEM: *Wiersze wszystkie*. Kraków 2011, s. 1217.

skazania na piekielne męki, ale właśnie ich trwanie w nieświadomości i metaforyczną, ptasią nieuchwytność. Kontakt z przeszłością jest w tym wierszu wypierany tak samo jak „głupoty i winy”. Wszystkie te ciemne, niezbadane, rugowane sfery ludzkiego trwania odkrywane są dopiero w chwili rozliczenia i sądu.

Owo symboliczne światło przynosi więc oczyszczenie, pozwala wyzbyć się wszystkich przywar, rozliczyć z błędów. Rozważając jego znaczenie z innej perspektywy, można zauważyć, iż dokonuje także przemiany materii w esencję, co może być traktowane ambiwalentnie, jednocześnie jako wybawienie i odczłowieczenie:

Zmartwychwstanie. Wszystkie rzeczy dotykalne, materialne, jak się to mówi, zmieniają się w światło i tam ich kształt zostaje przechowany. Po końcu naszego czasu, w metaczasie, wracają jako światło stężone, choć nie stężone do stanu poprzedniej materii. Niepojętą mocą są to wtedy same esencje. I esencja każdej ludzkiej istoty bez tego, co na niej narosło, bez wieku, choroby, szminki, przebrań, udawań.

C. MIŁOŚZ: *** [*Zmartwychwstanie*], s. 874

Światło zbawienia i oczyszczenia, odkrywając głupoty i winy, odejmując ciężar ograniczeń ludzkiego ciała, ale także wyzwalając z masek i kostiumów odgrywanych sztucznie ról, paradoksalnie staje się nie tylko darem. Ofiarowując odkupienie, coś innego człowiekowi odbiera – ułudę uczciwości, jednostkowości, niezależności od świata i czasów przeszłych, pozory możliwości ucieczki od własnego wnętrza, ciało³⁷.

37 Warto dodać w tym miejscu, że metafora światła w kontekście rozważań eschatologicznych pełni podobnie istotną rolę w poezji przedstawiciela twórców debiutujących w latach siedemdziesiątych – Bronisława Maja. Światło zdaje się tam jednak nie tyle prowadzić na łono „drugiej przestrzeni”, co całkowicie ją zastępować. Wstępowanie w światło, otoczenie przez światło wydaje się stanowić zupełnie osobną koncepcję zbawienia wyłaniającą się z tej poezji. Wejście w światło, przeciwstawione w oczywisty sposób byciu otoczonym przez ciemność, jest właściwie jedynym losem, jaki dla tych, którzy odeszli,

Światło w poezji Miłosza, zwłaszcza w kontekście apokatastazy, zachowuje swoją ocalającą moc, pozwala podtrzymać, wskrzesić nadzieję, nawet w chwilach głębokiego zwątpienia³⁸. Co jednak może się wydarzyć w ewokujących eschatologiczny horyzont kreacji poetyckich, kiedy światło zgaśnie?

Ten zachód niezrównany, złożony w codziennej ofercie.
 Ite missa est. Dzień skończony. Hostię przyjmuję
 ciemniący ocean.
 Mówcie, gdzie jestem, ptaki, mądre ptaki.
 W czyścisku nieistnienia. Nad urwiskiem nadziei³⁹.

przewiduje człowiek w poezji Maja. Owo światło przynosi jednak ukojenie i szczęście zbliżone do niebiańskiego. Taka symbolika światła (zwykle skorelowana jak w poezji Miłosza ze zmysłem wzroku i możliwością „jasnego” widzenia – w tym kontekście światło „uobecnia” prawdę o człowieku) pojawia się w tekstach z tomu *Zmęczenie* oraz w wierszach *Spojrzenie*: „Widzę światło i światło zewsząd/ patrzy na mnie: jestem./ W świetle” oraz *Światło*: „Taki czas: chaos zwycięża. I ciemność/ obejmuje ziemię/ i niebo, i pomiędzy nimi – mnie. Jeszcze/ się bronię [...]”. Zob. B. MAJ: *Zmęczenie*. Kraków 1986; B. MAJ: *Spojrzenie*. W: IDEM: *Światło*. Kraków 1994, s. 7 oraz B. MAJ: *Światło*. W: IDEM: *Światło...*, s. 16. Z racji obowiązku selekcji ciężącego na autorze pracy posługującej się kluczem tematycznym nie omawiam osobno i szerzej tego zagadnienia. Więcej miejsca poświęcę bowiem (w kolejnym rozdziale) pojawiającej się w poezji Maja nicości.

- 38 O tej ocalającej mocy poezji, która pojawia się w wielu utworach Miłosza, pisał także Dariusz Pawelec: „«Gest odzyskania» – siebie z przeszłości, innych ludzi, widoku, doznania, wydaje się jednym z kluczowych tropów do poezji Czesława Miłosza. Gest, którego przyczynę można zdefiniować także jego słowami, jako: «Olbrzymiejące wezwanie Poszczególnego, na przekór ziemskiemu prawu nicestwienia świata». Gest, który pozostając czynnością mentalną, manifestuje wolę przekroczenia swojej tekstowości” (D. PAWELEC: *Od kołysanki do trenów. Z hermeneutyki form poetyckich*. Katowice 2006, s. 156).
- 39 J. HARTWIG: *Ten zachód*. W: EADEM: *Wiersze amerykańskie*. Warszawa 2002, s. 5. Pierwotnie wiersz opublikowany został w tomie *Czuwanie* z 1978 roku.

Niniejszy tekst Julii Hartwig, pochodzący, co znaczące, ze zbioru *Wiersze amerykańskich*, stanowi przede wszystkim metaforyczne ujęcie doświadczenia egzystencjalnego. Jak diagnozuje Grażyna Borkowska, w wierszach tych pobrzmiewa głównie wpływ „za-oceanicznych poetów epickiej codzienności (Denise Levertov czy Gary’ego Snydera), którzy dla poezji Julii Hartwig mogli stanowić ważne punkty odniesienia”⁴⁰. Jednak nie sposób nie zauważyć, iż istotne miejsce zajmują w tym fragmencie semantyczne pokłady uruchomione właśnie przez symbolikę zaświatowych przestrzeni. Obce miejsce, doświadczenie graniczności, nieprzystawalności człowieka ponowoczesnego do nieoswojonej przestrzeni zestawione zostało z czyszcem. Nietrudno więc określić psychosomatyczny stan osoby mówiącej, odnotować zagubienie, nie tylko w obcej przestrzeni, ale znacznie wyraźniej dotyczące doświadczenia wewnętrznego, niepokoju wywołanego brakiem nadziei na „zadomowienie”. Symbolika czyścca kieruje interpretację wiersza w stronę rozmycia tożsamości, zawieszenia nad metaforycznym „urwiskiem”. Warto jednak zwrócić uwagę, iż symbolika zaświatów nie została tu jedynie biernie wykorzystana, a wzbogacona o semantyczny naddatek – w słowach podmiotu przestrzeń pośmiertnego „zawieszenia” czy oczekiwania w specyficzny sposób zdesakralizowano, jest to bowiem „czyścić nieistnienia”, za którym kryje się nie moment przejścia, a nicość. Owo „urwisko nadziei” nie dotyczy więc jedynie rozterek codzienności, ale także dalszego trwania w „drugiej przestrzeni”, która w tym tekście zdaje się przynosić nie kolejne życie, a unicestwienie. Schyłkowość wpisana jest w warstwę leksykalną całego wiersza: zachód, ciemniejący ocean, urwisko, złożenie ofiary. Mroczny, wręcz nihilistyczny ton wiersza łączy się nie tylko z poszukiwaniem własnej tożsamości i miejsca w świecie w komunii z naturą, ale także z próbą wskrzeszenia nadziei. Jak pisze Marta Flakowicz-Szczyrba:

40 G. BORKOWSKA: *Wiersze amerykańskie*, Hartwig, Julia. Wyborcza.pl [online]. Dostępny w internecie: <http://wyborcza.pl/1,75517,844008.html#ixzz3qL-tXEtHH> [dostęp: 02.11.2015].

Podmiot musi rozpoznać siebie na nowo w obcej przestrzeni, którą określa „czyśćcem nieistnienia”, by metaforycznie ująć sytuację zawieszenia dotąd posiadanej tożsamości, oderwanej od determinującego ją kontekstu społecznego i kulturowego. Pytanie o to, gdzie jestem, otwierać będzie perspektywę empatyczną, z jednej strony znaczoną chęcią odkrywania, zrozumienia tego, co inne, z drugiej mającą przynieść wymierne korzyści dla rewizji własnej tożsamości⁴¹.

Oczywiście wymiar egzystencjalny tych rozważań, doświadczanie nowej przestrzeni geograficznej i kulturowej z pewnością jest w wierszu *Ten zachód*, zwłaszcza w kontekście podróży do Ameryki, dominujące. Nie można jednak całkowicie zignorować nawiązań do sfery duchowej⁴², „ten zachód” nie jest bowiem jednym z wielu zachodów, po których z pewnością następuje wschód i nowy dzień (to także nie tylko Zachód w sensie geograficznym/ekonomicznym) – to konkretny moment przejścia, zawieszenia pomiędzy nadzieją a przepaścią pustki, stąpanie po krawędzi wiary, nadzieja na skuteczność złożonej ofiary i jednocześnie wątplenie w jej sens. Zachodzące światło, ciemniejąca przestrzeń oraz „czyścić nieistnienia” organizują semantykę tekstu właśnie w taki binarny sposób, rozciągniętą na linii łączącej dwa bieguny: egzystencji,

41 M. FLAKOWICZ-SZCZYRBA: *Dowód na istnienie. Poezja Julii Hartwig wobec egzystencji i sztuki*. Warszawa 2014, s. 159–160.

42 Owa dualność wynika z cechy poezji Julii Hartwig, o której pisze Anna Kałuża: „Nietrudno objaśnić znaczenie figur zasłonięcia, które występują w poezji Hartwig. Wiążą się one z dualistycznym postrzeganiem świata. Z jednej strony, za niemożność zobaczenia tego, co zakryte, odpowiada perspektywa metafizyczno-epistemologiczna, w przypadku której poetka uznaje skończoność, ale nie błędność ludzkiego poznania; z drugiej – decyduje o tym psychologiczna postawa odmowy patrzenia i [...] uczucie ulgi z powodu utraty widoku... Nie ulega wątpliwości, że sens owych figur ma związek z filozofią deterministyczną i naciskiem kładzionym na to, by obraz świata, jaki opisuje podmiot, był dobrze znany i skonstruowany tak, by nie odsłaniał tego, co tradycyjnie się w nim nie mieści” (A. KAŁUŻA: *Wola odróżnienia. O modernistycznej poezji Jarosława Marka Rymkiewicza, Julii Hartwig, Witolda Wirpszy i Krystyny Miłobędzkiej*. Kraków 2008, s. 138–139).

codziennosci z duchowością i wymiarem pozaczasowym. Choć poszukiwanie jasnego punktu wiersza nie jest zadaniem łatwym, w ową schyłkowość subtelnie zostało wpisane miejsce dla nadziei – nie zaginęła ona bezpowrotnie, w końcu to wciąż urwisko n a d z i e i, styk pomiędzy możliwością jej pielęgnowania a pustką, kierunek podążania nie został zaś jednoznacznie wskazany.

Dokonując ogromnego przeskoku w historii literatury polskiej, warto przyrzeć się korespondującemu z dotychczasowymi rozważaniami, jednak odmiennemu i otwierającemu dodatkowe pola interpretacyjne ujęciu roli światła. Poetycką grę z tą symboliką, silnie związaną z eschatologią, podejmuje w inny sposób Dariusz Suska w wierszu *Światło*, opublikowanym w 1998 roku, w drugiej książce poetyckiej twórcy *DB 6160221*:

światło, nic ponadto, autobus zamarza
i nie rusza dalej, nad murem cmentarza
oślepiiony bielą szybko wzrok przeskoczy
wszystkie śmierci stycznia, trupy wron z poboczy

i pobiegnie dalej nad pijalnią piwa,
tam, gdzie z nieba leje się perspektywa
kilku niskich domów odrapanych z tynku
i lodowca błota w prostokącie rynku,

światło, nic innego Ci się nie przydarzy,
oko wewnątrz oka zgromadzi obrazy
przypadkowych ławek, blaszanych śmietników
pod zleżałym śniegiem dziur w jezdni, chodników⁴³

Samo miejsce – cmentarz wspomniany w inicjalnych słowach podmiotu – a także biel, która tutaj wyraźnie przywodzi na myśl śmiertelny całun, wskazują na to, iż nagła epifania przeżywana przez człowieka z wiersza dotyczyć będzie przemijania. Jednak kolejne wersy

43 D. SUSKA: *Światło*. W: IDEM: *Czysta ziemia*. 1998–2008. Wrocław 2008, s. 9.

przedstawiają owo przemijanie nie jako płynny proces, ale nagłe zatrzymanie, zamarzanie ogarniające każdy przedmiot i wszystkie stworzenia. Zapisane w wierszu olśnienie, rozgrywające się w ułamkach sekund, chwili postoju, nie prowadzi jednak do pozytywnej konkluzji. Jedyna perspektywa, jaka „leje się” z nieba, to zniszczenie odrapanych domów, które ostatecznie rozprzestrzenia się i dosięga wszystkiego, wszystkich. W wierszu uderza jednak przede wszystkim nagłość i nieprzewidywalność owego zastygania, które w słowach podmiotu zdarza się w całkowicie zwyczajnej, codziennej sytuacji. Niepokój wywołuje także całkowity brak nadziei na ciąg dalszy: „oślepiiony bielą szybko wzrok przeskoczy/ wszystkie śmierci styczna”; „światło, nic innego Ci się nie przydarzy”. Jak pisze Radosław Kobierski, wraz ze światłem nie przychodzi w wierszu Suski to, czego po symbolice światła czytelnik się spodziewa⁴⁴. Semantyczne odwrócenie dotyczy jednak nie tylko światła, ale także symboliki bieli. Czytelnik, co prawda, został już z jej „śmiertelną” symboliką oswojony przez poezję Herberta, jednak nawet w dziele twórcy *Rovigo* istnieje jakaś możliwość przeciwstawienia się tej niszczycielskiej mocy.

W zacytowanym wierszu Suski symbolika światła została niemal całkowicie odarta ze znaczenia narosłego wokół niego w kulturze europejskiej. Nic ponadto – życie jawi się jako nieprzewidywalny splot całkowicie przypadkowych wydarzeń i obrazów, zapamiętanych jedynie dlatego, że akurat w tej, a nie innej chwili człowiek skupia na czymś swój błędzący wzrok⁴⁵. Obraz zarysowujący się w słowach podmiotu nawet śmierć odziera z jej majestatu, znaczenia i czasu na rozpamiętywanie – zaraz bowiem zostaje przykryta,

44 R. KOBIERSKI: *Światło, nic ponadto*. Port Literacki [online]. Dostępny w internecie: <http://portliteracki.pl/przystan/teksty/swiatlo-nic-ponadto/> [dostęp: 26.11.2015].

45 Piotr Śliwiński pisze właśnie o konkretności i antyfilozoficznym charakterze tej poezji w kontekście śmierci: „To nie jest śmierć-figura kultury, śmierć między wierszami, śmierć odnaleziona w cudzym tekście, ale śmierć ludzka i jak najbardziej osobista. Sklejona z życiem. Cień idący za człowiekiem” (P. ŚLIWIŃSKI: *Świat na brudno. Szkice o poezji i krytyce*. Warszawa 2007, s. 258).

niczym przez śnieg, przez inne zdarzenie, a wzrok biegnie dalej. Nie chodzi jedynie o rodzaj mentalnego znieczulenia wywołanego wszechobecnością śmierci i współczesnym odarciem jej z rytualnego charakteru⁴⁶. Nie dotyczy to także wyłącznie śmierci człowieka czy innych stworzeń. To również zagłada pewnych tradycji i obyczajów, na które wskazuje, wspomniana i zanalizowana przez Kobierskiego, regularna budowa wiersza, jego klasyczny rytm. Owa forma tekstu nie znaczy bowiem już tak, jak w dawnej liryce – jest tylko umiejętnym odtworzeniem pustej formuły, naśladownictwem, warsztatowym trikiem.

W wierszu *Światło* podmiot prowadzi grę nie tylko z konwencją, ale także z samym pojęciem zbawienia czy ocalenia, przez co tekst w pewien sposób nawiązuje do przedstawionej w tym rozdziale koncepcji zbawienia w poezji Miłosza. Odzwierciedlenie w języku tekstu efektu wywołanego przez światło, odbicie dostrzeżonych obrazów ma bowiem przynieść ocalenie, rzecz można – zbawienie, poprzez wiersz. Taki wniosek mógłby stanowić nadinterpretację, gdyby nie uprawnili nas do tego sam poeta:

Prawdziwy wiersz chce, żeby to, co jest w nim zapisane, zostało materialnie przywrócone. Mijają lata i coraz więcej widzisz wokół siebie odchodzenia. I zaczynasz chcieć, żeby to, co było, było tak samo materialne, jak to, co jest. Jeżeli z latami coraz bardziej doświadczasz znikania świata, to tak samo rzeczywista staje się dla ciebie przeszłość, jak i teraźniejszość. I zaczynasz widzieć nierzeczywistość tego, co jest teraz i nie zgadzasz się na nią⁴⁷.

46 Tak o postrzeganiu śmierci przez współczesnych piszą Philippe Ariès i Theodor Adorno. Zob.: P. ARIÈS: *Człowiek i śmierć*. Przeł. E. BĄKOWSKA. Warszawa 1989 oraz T. W. ADORNO: *Dialektyka negatywna*. Przeł. K. KRZEMIENIOWA. Warszawa 1986.

47 D. SUSKA: *Światło jest wołaniem*. W: M. RYBAK: *Rozbiórka. Wiersze, rozmowy i portrety 26 poetów*. Wrocław 2007, s. 169.

Opinia poety nie może jednak stanowić wystarczającego argumentu, należy owo ocalenie przy pomocy wiersza odszukać w jego warstwie znaczeniowej. Podstawę do wysunięcia takich wniosków stanowią oczywiście poszczególne środki zastosowane w tekście. „Oko wewnątrz oka” to metafora przywodząca na myśl nie tylko oko opatrności, ale przede wszystkim oko wewnętrzne, nawiązujące do hinduizmu i pojęcia čakry, stanowiące kanał komunikacyjny z innymi światami, związane z ezoteryką, pozwalające na kontakt z odmienną rzeczywistością, także z zaświatami. Podobny efekt wywołuje fragment „oślepiiony bielą szybko wzrok przeskoczy/ wszystkie śmierci stycznia”, który hiperbolizuje możliwości zmysłu wzroku za pomocą określenia „wszystkie”, a jednocześnie opiera się na paradoksie. Wzrok oślepiiony nie powinien bowiem rejestrować żadnych obrazów. Owo oślepienie bielą nabiera więc wymiaru symbolicznego – wzrok nadrealny skupia się jedynie na tym, co odchodzi i niszczeje, w kolejnych słowach wiersza śledząc wysuwające się na pierwszy plan oznaki przemijania. Poetyckie słowo zachowuje zatem elementy krajobrazu na chwilę przed ich całkowitą degradacją, ocala je połowicznie. Ponieważ nie może ocalić ich przed samą śmiercią, zatrzymuje ich zamrożony obraz w momencie przejścia. Wiersz nie projektuje zaświatowej przestrzeni czy też odrodzenia, wyraźnie odziera odbiorcę ze złudzeń („światło, nic innego Ci się nie przydarzy”); „perspektywa leżąca się z nieba” nie jest perspektywą raju, a ocalenie w słowie i obrazie na chwilę przed unicestwieniem jest jedynym dostępnym, ziemskim ocaleniem. Nadrzędną regułą organizującą wiersz i wszystkie jego warstwy znaczeniowe jest specyficzna symultaniczność realizmu odrapanych domów i nadrealizmu „drugiej przestrzeni”. To zapis wielogłosu światów.

Swoista transgresja zaświatowych przestrzeni na łąd codzienności, doczesności, jest więc w poezji powstającej po roku 1989 wyraźnie widoczna. Początkowo wykorzystywana jako semantyczny nośnik, staje się w końcu sposobem na zwalczenie groźby nicości, nawet uwzględniając wpisany w religię chrześcijańską strach przed karą, potępieniem. Jak pisze Vladimir Jankélévitch:

Kościół w gruncie rzeczy uspokaja, oswaja śmierć, nawet wtedy, gdy straszy ogniem piekielnym. Uspokaja w tym sensie, że mówi o zaświatach, o innym życiu, różniącym się oczywiście od życia doczesnego⁴⁸.

Wiara chroni przed nicością, ponowoczesnym rozmyciem sensu, zagrożeniem brakiem i rozpadem, czyli tym, co paraliżuje współczesność, a co tak naprawdę stanowiło źródło lęku już w epoce baroku, choć wówczas dzięki religijności te lęki nie były tak mocno artykułowane.

W świecie odbijającym się w poezji współczesnej brakuje wiary, jednak nie mam na myśli jej potrzeby – przeczą temu ciągle nawiązania do pewnych form duchowości. Chodzi raczej o brak przekonujących argumentów, a co za tym idzie: o próbę odnalezienia formuły, która pozwalałaby uwierzyć na nowo, wzbudzić nadzieję. Konwencjonalne, teologicznie usankcjonowane formy uległy bowiem wyraźnemu wyczerpaniu. Wracając do konkretnej realizacji poetyckiej, w przytoczonym wierszu Suski gra z konwencją odbywa się w pewnym sensie dwukierunkowo. Unaocznia unieważnienie dawnych systemów poprzez groźbę pustki, zatrzymanie, zawieszenie, jednocześnie nie przedstawia tego zjawiska jako procesu skończonego. Pozostaje jedynie światło i „nic innego”, ale światło nie jest nicością – oślepiając w jednym momencie, może zwrócić uwagę na coś do tej pory niewidocznego. Gra poetycka jest w przypadku tego wiersza grą światła, a moment zatrzymania staje się punktem zapalnym.

W poezji powstającej w latach pięćdziesiątych XX wieku i w pierwszym dwudziestoleciu wieku XXI trudno odnaleźć poetyckie kreacje czyśćca czy choćby nawiązania wykorzystujące symbolikę tej przestrzeni. Zdecydowanie bardziej angażują poetów zmagania z nicością zagarniającą różne płaszczyzny życia. Jak pokazują interpretacje zawarte w niniejszej monografii, poezję

48 V. JANKÉLÉVITCH: *Ciało, przemoc i śmierć*. W: IDEM: *To, co nieuchronne. Rozmowy o śmierci*. Przeł. M. KWATERKO. Warszawa 2005, s. 84.

współczesną bardziej zajmują próby wykreowania nowego nieba, które nie okazałoby się puste, czy też uporanie się z piekłem na ziemi. Jednak pewne nawiązania do łączących się z czyszcem aspektów zawieszenia pomiędzy światami, oczekiwania, oczyszczania lub choćby zlaicyzowanych koncepcji zbawienia można napotkać w pojedynczych utworach poetów debiutujących po roku 1989.

Takie elementy, choć nie budują kluczowej dla tekstu metaforyki, a jedynie prześwitują w pojedynczych fragmentach, odnajdujemy w wierszu, a właściwie poemacie, Krzysztofa Siwczyka *Ochryd*, inspirowanym oczywiście nastrojem i przeszłością macedońskiego miasta oraz krajobrazem Jeziora Ochrydzkiego, z którym symbolicznie łączy się w wierszu moment przejścia:

Wychodzimy w ocean mgieł, jest oczekiwanie prześwitów.

Nowy początek,

O którym onegdaj napomykały stare malowidła, musi wystarczyć
Za kompas. Tymczasem skupmy się na chwili bieżącej.

[...]

Ruchliwa fluorescencja, pojawiająca się na horyzoncie,
Ale nie do końca uchwytana w migawce jak zdanie na temat,
Który nie został oznaczony, gdyż właśnie wygasł,
W świetle narosłego z nagła wydarzenia,
Jakie trzeba podjąć, żeby nie wiem co,
Inaczej będziemy sobie wyrzucać później zaniedbanie,
Brak wystarczającej reakcji, wreszcie utkwimy
W poczuciu winy żałobnika, co nie uronił łzy
Nad grobem świata, kolebką, w której kwili uśmiech
Niczylej podobizny albo gładką taflą jeziora,
Po której już nie przejdiesz, bo nie ma dokąd i z kim⁴⁹.

49 K. SIWCZYK: *Ochryd*. W: IDEM: *Koncentrat*. Poznań 2010, s. 41–45.

Tekst dotyczy przede wszystkim przemijania i zmieniania tego, co stanowi „kolebkę” ludzkości, doświadczania miejsca, ale także bliskości z Innym, oswajania przestrzeni i człowieka. Jednak te krótkie, migotliwe nawiązania do „ludzi zachodu, pogrążonych w śpiączce, na jakimś krzyżu”, „teologii w stanie recesji”, „nasłuchiwania, co słyhać po drugiej stronie”, pozbawionego ekscytacji oraz braku możliwości przejścia na drugi brzeg, „bo nie ma dokąd i z kim”, nawiązują przecież nie tylko do unicestwiania przeszłości i cywilizacyjnych zmian, ale także do przeformułowań duchowości. Bardziej nawet do potrzeby przeformułowań „ociężałej teologii i ludzi pogrążonych w śpiączce”, które niejednokrotnie podejmuje poezja współczesna zmobilizowana oczekiwaniem prześwitów, wskrzeszająca i uzupełniająca o nowe konteksty symbolikę światła, reinterpretująca moment przejścia, nieraz zwalczająca narastające poczucie wyczerpania tematu „Który nie został oznaczony, gdyż właśnie wygaś”⁵⁰.



50 W słowach podmiotu wiersza *Ochryd* nie brakuje oczywiście pewnej ironii, kpiny z bezmyślnej pogoni za tematami, które są aktualne i należy je podjąć od razu. W całej swej twórczości Siwczyk niejednokrotnie zwraca uwagę na ten „intelektualny konsumpcjonizm”. Pomimo świadomości wyczerpania i pustki dyskursu teologicznego i religijnego powraca nieraz do specyficznie pojmowanej duchowości, poszukując nowych formuł językowych, wskrzeszając poniekąd symbolikę religijną, uzupełniając jej znaczenia, przystosowując ją do potrzeb ponowoczesnego odbiorcy.

„Rachunek” sumienia

Pozostając przy analizie połączenia motywu światła i jego oczyszczającej mocy z eschatologią, warto zwrócić uwagę na nietypowy, ekonomiczny aspekt wymiany życia na „drugą przestrzeń” i dwoistą naturę czyścica. W wierszu Miłosza *Człowiek wielopiętrowy* i prozie poetyckiej *Zbawienie* odkupienie wiąże się ze świadomością, iż uzyskując je, człowiek traci pewne ludzkie przymioty, zostaje obnażony, wychodzą na jaw wszystkie jego wady, a materialne ciało przeobraża się w czystą esencję. Lęk przed tą przemianą łączy się z kolejnym aspektem koncepcji zbawienia/oczyszczenia wpisanej w twórczość Miłosza. Noblista, zwłaszcza w późniejszych wierszach, podkreśla także ambiwalentny charakter odkupienia i momentu przejścia przez „granice światów”. Perspektywa swoistej nieufności i niepewności pojawia się w wierszu *O zbawieniu*, zamieszczonym w tomie poetyckim *Wiersze ostatnie*. Problem ten został szeroko opisany przez badaczy twórczości noblisty: Mariana Stalę, Łukasza Tischnera⁵¹, Tomasza Garbola⁵² czy Marka Bernackiego⁵³. Wszystkie te interpretacje opierają się na konotacjach semantycznych leksemu „zbawiony” oraz na etymologii tego słowa. Jak pisze Stala:

-
- 51 Ł. TISCHNER: *Miłosz w krainie...*, s. 87–94. Autor omawia wizję zbawienia w poezji Miłosza jako utraty, także na przykładzie poematu *Orfeusz i Eurydyka*.
- 52 T. GARBOL: *Zbawiony czy pozbawiony? Czesław Miłosz „O zbawieniu”*. „Roczniki Humanistyczne” 2011, t. 5, z. 1, s. 223.
- 53 M. BERNACKI: „*O zbawieniu*” (z „*Wierszy ostatnich*” Czesława Miłosza). „Postscriptum Polonistyczne” 2011, nr 1, s. 257–273.

„Zbawieniu” przywraca Miłosz stare znaczenie, przypomniane w *Słowniku etymologicznym* Aleksandra Brücknera. Opiera się ono na tożsamości czasowników „bawić” i „być”. „Zbawienie” staje się w ten sposób odpowiednikiem „zbytu”, „wyzbywania”, „pozbywania się” czegoś. [...] W wierszu *O zbawieniu* przez to stare znaczenie prześwieca znaczenie nowe, religijne; dopiero dostrzeżenie obu znaczeń, ich starcia albo zestrojenia – odsłania postawę poety i pokazuje, jak skarga może się łączyć z wyznaniem wiary⁵⁴.

Dualny charakter Miłoszowej miniatury wpisany jest właśnie w grę tytułowym słowem. Zbawienie to jednocześnie odkupienie win, uwolnienie od trosk i ograniczeń ciała, a także zbytków doczesności. Staje się jednak ono również oddzieleniem od „ziemskich rozkoszy”, piękna świata, które w poezji Miłosza odgrywa tak ważną rolę – przejście odsłania bowiem opisaną powyżej „wielopiętrowość” duchową człowieka i jego stałe rozdarcie pomiędzy światem i jego „podszewką”. Owa ambiwalencja nie dotyczy jednak wyłącznie rozterek duchowych. W artykule *Zbawiony czy pozbawiony? Czesław Miłosz „O zbawieniu”* Garbol dodaje:

Zbawienie ujęte zostało w utworze jako konsekwencja życia, które jest pozbawieniem, ciągłym przekonywaniem się o własnej niemożności i traceniem tego, co daje poczucie szczęścia. W zbawieniu swój finał znajduje żywot, który jest pasmem strat⁵⁵.

Zbawienie jest ukazane jako swoiste przedłużenie życia, jego następstwo łączy się nie tylko z koncepcją *apokatastasis*, pojętą przez Miłosza jako odzyskiwanie w raju jedności z Bogiem przez wszelkie

54 M. STALA: *Tak mówi cisza. O „Wierszach ostatnich” Czesława Miłosza*. W: IDEM: *Niepojęte: jest. Urywki nienapisanej książki o poezji i krytyce*. Wrocław 2011, s. 40. Stala wskazuje ponadto, iż koncepcja zbawienia jako „wyzbywania się żywota”, specyficznej utraty pojawia się także w innym tekście z *Wierszy ostatnich* – Pan Syruć.

55 T. GARBOL: *Zbawiony czy...*, s. 223.

stworzenie oraz odzyskiwanie przez zbawionego wszystkiego, co ukochał za życia. W owej miniaturowej formie zawarta została wizja życia, jaka przejawia się na przestrzeni lat w twórczości pisarza – bogactwa życia jako naprzemiennego doświadczania cierpienia i szczęścia, przeplatane go poszukiwaniem prawdy, epifanijnymi błyskami objawienia, które wpisane są zwykle w elementy doczesności. Dualizm, zarówno zbawienia, jak i życia, polega w wierszu Miłosza także na świadomości, iż nie jest to tylko utrata, w tekście odnajdziemy również element „zabawy”, poetyckiej gry z czytelnikiem. Jak pisze Garbol: „Permanentnie nierozwiązywalne zagadnienie – «zbawiony czy pozbawiony?» – pozostaje takie w wierszu”⁵⁶.

Podobne pole semantyczne uruchamia obraz czyścica pojawiający się w wierszu Julii Hartwig *Pamiętliwi*, opublikowanym w tomie *Jasne niejasne* z 2009 roku:

W Czyścicu Danta te same urazy
co na ziemi
Ci co się tu nie pojednali
tam już niezdolni są do pojednania
[...]
Urazy idą śladem czyścicowej wędrówki⁵⁷

Zauważyć trzeba, iż czyściec staje się w słowach wiersza jedynie przedłużeniem win i cierpień doczesności. Jest pozbawiony pokutnego wymiaru i przedstawiony jako kara. Szala przechyla się na stronę egzystencji. Popołnione za życia przewiny wobec drugiej istoty nie znajdują okazji do zadośćuczynienia. Czyściec po raz kolejny stanowi więc metaforę ziemskiego trwania⁵⁸. Przede wszystkim

⁵⁶ Ibidem, s. 230.

⁵⁷ J. HARTWIG: *Pamiętliwi*. W: EADEM: *Wiersze wybrane*. Kraków 2010, s. 451.

⁵⁸ Należy dodać, iż pomiędzy zacytowane wersy wplecione zostały historie postaci mitologicznych, Eneasza i Dydony, Ajaksa i Odysa oraz Francesci da Rimini, która wraz z kochankiem trafia do drugiego kręgu piekielnego w *Bo-skiej komedii* Dantego. To jednak nie tylko odniesienie do dzieła Florentczyka,

zaś w wierszu Hartwig czyścowa wędrówka staje się cierpieniem dla obu stron, zarówno tej, która została skazana na wieczną karę, jak i tej, która się do tego przyczyniła. Wydawałoby się, iż w słowa podmiotu wpisana została przestroga dla tych, którzy nie potrafią wybaczyć. Jednak taką w pewnym sensie szablonową i uproszczoną interpretację dekonstruuje ostatni wers: „Lecz zapomnienia nie pragnie Francesca”, ukazujący uwikłanie człowieka w chęć zaspokojenia pragnień, poszukiwanie przyjemności, nawet okupionej cierpieniem, żarliwego uczucia. Czyściec nie jest więc przedstawiony ku przestrodze, ale ukazuje życie w ekonomicznym rozrachunku „coś za coś”, nie osądzając, która z dróg przynosi więcej szczęścia.

„Ekonomia zaświatów” pozwala także zrozumieć obraz czyścica, który pojawia się w *Skle pach mięsnych*, drugim tomie poetyckim Adama Zagajewskiego:

Czyściec jest łąką podmiejską
W niedzielę miasto rozebrane do pasa
otwiera swoje rany
Czyściec to białe ciała
kobiet czterdziestoletnich
Czyściec jest pożądaniem wdów
których pragnienie zostało porzucone
zanim umarło na chorobę klimakterium
Czyściec jest chwilą łaski dla tych roślin
które rosły w ciałach dziewic
i aktem miłosierdzia dla prowincjonalnych mistyków
którzy utracili wiarę

ale także przeniesienie rozważań na poziom mityczno-universalny – czym skutkuje zestawienie postaci historycznych i mitycznych właśnie. Przemieszczenie porządków (także religii chrześcijańskiej z wierzeniami starożytnych Greków i Rzymian), które Hartwig zastosowała również w wierszu *Hades*, omawianym w rozdziale dotyczącym piekła, skutkuje rozszerzeniem perspektywy eschatologicznej. Tak przedstawiony czyściec staje się jeszcze wyrażeniem metaforą ziemskiej egzystencji, przeplata się w nim skrusza i ludzkie pragnienia, które nie zawsze udaje się przezwyciężyć.

[...]

O jak niewinnie wyglądają
w chorym słońcu nieskończonych majowych niedziel
obnażeni urzędnicy czwartego stopnia
i wielokrotnego upodlenia
kiedy płyną na pomiętych gazetach
których nie zdążyli przeczytać⁵⁹

Porównanie czyścica do obrzeży miasta, czyli swoistego przed-sionka, koresponduje z wierszem *Purgatorium* Ryszarda Krynickiego, wywodzącego się również z Nowej Fali, który zostanie omówiony w kolejnym rozdziale. Nie stanowi także poetyckiego novum połączenie tej przestrzeni z ludzką egzystencją, z jej wstydliwymi tajemnicami, urazami, tym wszystkim, co zwyczajowo pozostaje w ukryciu. Nie zabrakło jednak w wierszu rozwiązań nowatorskich i zaskakujących, które dodają nowe elementy do mozaikowej semantyki „czyścica”. Niedziela, dzień w pewien sposób naznaczony, czas odpoczynku poświęcony potrzebom duszy, staje się w wierszu dniem podporządkowanym ciału. Owa specyficzna ekonomia niedzieli polega na wyraźnym odwróceniu: czyścić nie jest miejscem, w którym „oświecone zostają przewinienia”, jak w wierszu Miłosa, ale te czyny, których nie dokonano⁶⁰ – niezaspokojone rozkosze (otwarte rany wywołane są palącym, naturalnym pragnieniem), przedwcześnie zmarnowany potencjał ciała. W wierszu Zagajewskiego w owym przed-sionku spłaca się więc inny rodzaj długu, ten,

59 A. ZAGAJEWSKI: *Czyścić*. W: IDEM: *Sklepy mięsne*. Kraków 1975, s. 19.

60 Oczywiście wiersz ten ma także odniesienie polityczne, bez kolizji współgrające z powyższym odczytaniem. Skojarzenia takie podpowiedziane są nie tylko datą wydania, okolicznościami powstania i ogólną wymową tomu, w którym został zamieszczony. Do politycznego ustroju nawiązuje postać urzędnika-niewolnika, który, jak w swoistym transie, nie czyni nic, aby przeciwstawić się porywającej go fali codzienności. Codzienności niewaloryzowanej tutaj pozytywnie, bo zestawionej z przemijającym życiem, pozbawionym sensu i aktywnego przeciwstawienia się tej utracie. Za niezwykle pomocne sugestie dotyczące interpretacji utworu Zagajewskiego dziękuję Sabinie Stróżyk.

którego nie zaciągnięto, z którego nie skorzystano. Nie chodzi jednak o trywialną promocję rozwiązań, ale o niewiedzę i niewykorzystany potencjał, który staje się jej źródłem. Nie mówi się w tym wierszu ani o zbawieniu, ani o koncepcjach grzechu, chodzi jedynie o obnażenie prawdy o człowieku, nawet jeżeli owo obnażenie jest tylko połowiczne – „miasto rozebrane do pasa” (choć w tej personifikacji miasta⁶¹ poza połowicznym i niedokładnym obnażeniem kryje się także obraz niewolnika) i wraz z dniem powszednim zostanie znów obleczone w odpowiednie formy. Przewinieniem wydaje się w wierszu ukrywanie prawdy o ludzkiej naturze – wątpliwej, skrywającej cielesne pragnienia, mrocznej. Zniewolona jednostka znajduje miejsce dla prawdy jedynie na marginesie trwania, na „podmiejskich łąkach”. Czyściec jawi się jako przestrzeń pokuty nie za czyny popełnione, a za te, których stłumienie niszczy pierwiastek ludzki, tajone głęboko niczym oszczędności, które nigdy nie zostaną wykorzystane i w rezultacie stają się bezwartościowe. Jednak ważny jest jeszcze jeden aspekt przedstawienia czyścica. To nie tyle przedśionek, co margines, miejsce zapomnienia, składowisko resztek. Zwraca uwagę nie tylko metafora podmiejskiej łąki i rozmyty status niedzieli jako „przedśionka” tygodnia, ale także widmowe postaci wdów i urzędników, ludzi niezauważanych, ignorowanych,

61 Warto w tym miejscu przytoczyć komentarz do poezji Zagajewskiego autorstwa Renaty Górczyńskiej: „Personifikacja w poezji Zagajewskiego występuje zbyt często, aby ją potraktować tylko w kategoriach retoryki. Nie jest ona jego manierą, lecz – jak myślę – wyrazem jego własnej ontologii. Stosując ją tak konkretnie, poeta burzy podział na materię ożywioną i nieożywioną, na świat przedmiotów martwych i żywych istot, a nawet więcej, podział na świat i zaświaty, bo w wielu jego wierszach zmarli – choć niechętnie – jednak kontaktują się niekiedy z żywymi. A więc ludzie, dusze, zwierzęta, rośliny, rzeczy, a nawet pojęcia abstrakcyjne wchodzą ze sobą w skomplikowaną interakcję. Czasem prowadzą dialog, czasem milczą, czasem tylko patrzą. Z pozoru mamy do czynienia z poetyką charakterystyczną dla baśni lub bajki. Jednakże świat w tej poezji nie jest odrealniony, a cierpienie konkretne i nieustępujące pod dotknięciem czarodziejskiej różdżki” (R. GÓRCZYŃSKA: *Szkic wieczności. W: „i cień i światło...” O twórczości Adama Zagajewskiego*. Red. A. CZABANOWSKA-WRÓBEL. Kraków 2015, s. 219).

pozostających na marginesie lub jedynie pośredniczących⁶². Nie chodzi więc już o przestrzeń pomiędzy, ale o brak przynależności czy wręcz nie-istnienie.

Automatyczna myśl o spłacie długu następująca zaraz po prze-winienu, indywidualizująca czyściec, przedstawiająca go jako pewien rodzaj państwa o specyficznym ustroju, pojawia się także w jednym z wierszy niszowych, o których wspominałam na początku tej części książki.

Tak sobie czasami myślę
Po zatargu z żoną lub z władzą:
Jak będzie wyglądał czyściec,
Do którego mnie kiedyś wsadzą?
Tradycyjny kocioł ze smołą,
Diabły szopkowe i śmieszne,
I przypiekane na goło
Członki najbardziej grzeszne?
A może zszarpią mi nerwy
W sposób i nowszy, i lepszy –
Na przykład sto lat bez przerwy
Transmisji z hodowli wieprzy,
Czyli kompletna kłapa.
[...]

62 Jeżeli ktoś uznałby, iż jest to nieaktualne czy stereotypowe rozumienie statusu społecznego, to wystarczy przeczytać raport ONZ dotyczący dyskryminacji wdów w wielu krajach współczesnego świata (*Sytuacja wdów na świecie*. Unicef, Warszawa [online]. Dostępny w internecie: [http://www.unicef.org/pl/aktualnosci/sytuacja-wdow-na-swiecie-\(miedzynarodowy-dzien-wdow\)/2183](http://www.unicef.org/pl/aktualnosci/sytuacja-wdow-na-swiecie-(miedzynarodowy-dzien-wdow)/2183) [dostęp: 23.02.2014]), a w momencie powstawania wiersza sytuacja była znacznie trudniejsza. To samo dotyczy miejsca urzędnika w społeczeństwie i językowego funkcjonowania leksemu „urzędnik”. Za tym słowem zawsze kryje się skomplikowany, antypatyczny i ciemiejący aparat władzy, w ustroju komunistycznym bez wątplenia utożsamiany ze zniewoleniem.

Zaś jeszcze bardziej bezdennie
Wykoleiłby mnie system fatalny,
Gdybym musiał przez wieki, codziennie,
Udowadniać, że jestem lojalny.

[...]

...a może czyściec jest salą
Pełną tapczanów i książek,
Z lampką przy każdym tapczanie,
Więc czego mi więcej trzeba?
Widocznie przez zamieszanie
Trafiłem przypadkiem do nieba!
Ale daremnie się korcę,
Wnet wpadam w depresję wściekłą:
– Tapczany fakt, stoją, lecz sztorcem,
A książki są moje...
To piekło⁶³.

Popularny na portalach poetyckich tekst Andrzeja Waligórskiego *Czyściec i piekło* przepelniony jest dość trywialną metaforą, wykorzystuje sztafaż konwencjonalnych zaświatowych rekwizytów, ale także ukazuje czyściec w sposób żartobliwy i odmienny od kanonicznych przedstawień. Najciekawsza wydaje się ostatnia z odsłon kreacji czyścica – otoczenie tym, co dało się światu, w przypadku pisarza – własnymi książkami. Bardzo prosty ekonomiczny zabieg, właściwie szanujący prawo własności, choć w radykalnej formie, paradoksalnie okazuje się (w autoironicznym, ale także nieco kokieterijnym geście) najgorszą z kar. Pojawia się w nim przede wszystkim dość istotny, a porzucony w poezji sposób przedstawienia piekła czy czyścica jako lustrzanego odbicia apokatastazy, czyli obraz wieczności spędzonej w przestrzeni niewiele różniącej się od życia, niejednokrotnie „piekielnie nudnej”, urozmaiconej

63 A. WALIGÓRSKI: *Czyściec i piekło*. Wywrota.pl [online]. Dostępny w internecie: <http://literatura.wywrota.pl/wiersz-klasyka/36802-andrzej-waligorski-czysciec-i-pieklo.html> [dostęp: 12.01.2016].

jedynie drobnymi, acz uporczywymi niedogodnościami, tak częsty w mainstreamie lat dziewięćdziesiątych⁶⁴.

Reprezentacje i „użycia” obrazu czyśćca w przytaczanych przykładach prowokują do wysnucia wniosku, iż ekonomia jest właśnie tą siłą, która bodaj najwyraźniej wiąże się z przestrzenią pokuty. Ekonomiczne prawa wymiany rządzą oczywiście także niebem oraz piekłem, ale w przeciwieństwie do czyśćca tam rachunek zostaje zamknięty⁶⁵. Po „podliczeniu” wszystkich popełnionych za życia czynów zostaje się nagrodzonym lub ukaranym. Jak przypomina Jacek Sokolski: „Czyściec nigdy nie był «rzeczą ostateczną» w ścisłym tego słowa znaczeniu. W pośmiertnych losach duszy stanowił on tylko etap przejściowy, a po Sądzie Ostatecznym miał po prostu przestać istnieć”⁶⁶. Rachunek pozostaje więc wciąż otwarty, choć „dusza czyścowa” ma na swoim koncie zaciągnięty spory dług i staje przed ostatnią możliwością spłacenia go na drodze pokuty, zachowując duszę i odzyskując jedność ze Stwórcą.

Zapożyczenie⁶⁷ rządzi także – znacznie późniejszym niż omówione powyżej poetyckie nawiązania do czyśćca – *Purgatorium* Łukasza Jarosza:

64 Wystarczy wspomnieć filmy takie jak *Sok z żuka*, *Jak w niebie* czy *Tata duch* oraz, już nie w komediowej odsłonie, ale wykorzystujący podobny motyw, dramat *Uwierz w ducha*.

65 Jednym z ciekawszych powiedzeń potwierdzających ten wniosek jest włoskie przysłowie: „Kobieta jest czyścem dla sakiewki, rajem dla ciała i piekłem dla duszy”. O związkach ekonomii i literatury, uruchamiając nowatorskie sposoby lektury dzieł literackich, pisze Marta Baron-Milian. Zob. M. BARON-MILIAN, *Wat plus VAT. Związki literatury i ekonomii w twórczości Aleksandra Wata*. Katowice 2015.

66 J. SOKOLSKI: *Staropolskie zaświaty. Obraz piekła, czyśćca i nieba w renesansowej i barokowej literaturze polskiej wobec tradycji średniowiecza*. Wrocław 1994, s. 245.

67 Chodzi tu zarówno o pożyczkę w sensie materialnym, jak i zapożyczenia poetyckie: elementów z klasycznych kulturowych obrazów (sielankowość) czy symboli biblijnych.

Ścigamy się z ojcem od trzech topól
do ganku. Widzę nas: pył w pyłe.
Potem on spieszy się, by zamówić
kombajn do naszych dzierżawionych pól.
Nadal mam jego sweter, wojskowy pas.

Nie jestem sobie potrzebny, już wiem,
jak mogłem żyć. Nie jestem sobie potrzebny,
naplułem na patyk i rzuciłem psu. We śnie
wbiegłem do pokoju pełnego śpiących dzieci.
W długim lustrze zobaczyłem,
że trzymam w rękach głowę konia⁶⁸.

Ów oniryczny, nieco surrealny obraz przepełniony jest kontaminacją symboli łączących się z niezwykle zróżnicowanymi sferami ludzkiego życia. Na tym nie kończy się jednak jego mozaikowy charakter. Sielankowe przedstawienie rodzinnego domu, relacji z ojcem i z naturą zostaje zaburzone nie tylko przez wdzierający się w wizję „pył” przemijania. W konstruowanej w tekście podmiotowości uwagę zwraca bowiem kwestia własności, osobności, tożsamości⁶⁹. Choć nawiązanie do Trójcy Świętej – na które wskazują

68 Ł. JAROSZ: *Purgatorium*. W: IDEM: *Kardonia i Faber*. Wrocław 2015, s. 35.

69 Potwierdza to uwaga Marka Olszewskiego zamieszczona w eseju poświęconym nowej książce poetyckiej Łukasza Jarosza: „Przed wszystkim poezja Łukasza Jarosza na pierwszym planie eksponuje swój podmiotowy, konfesyjny charakter – daleka od awangardowości, eksperymentu, nicowania tradycji skupia się głównie na problemie scalania egzystencji pewnego „ja”. Sporo się o bohaterze dowiadujemy: jest spełnionym mężem i ojcem, człowiekiem rodzinnym (ważne są dla niego więzy krwi), prowincjuszem przywiązany do własnego kawałka ziemi – enklawy natury. Pisanie – nie wolne również i od chwil zwątpienia – rymuje się dłań z procesualnością samej egzystencji, jest egalitarną (jak usiłuje dowodzić) siłą dostrzegania ukrytych powiązań, zrębów finezyjnych kompozycji, sekretnych przejść między obrazami. Poeta przecina więc rzeczywistość, a następnie przygląda się z zacięciem uzyskanemu w ten sposób przekrojowi” (M. OLSZEWSKI: *Przebudzenie do śmierci*. BiuroLiterackie.pl [online]. Dostępny w internecie: <http://www.biuroliterackie.pl>).

trzy topole oraz figury odnoszące się do osób boskich: Ojca i Syna – sugeruje osiągnięcie pełni, to w przypadku podmiotu kwestia zapożyczenia zaburza tę ideę. Wystarczy bowiem spojrzeć na leksemy, jakimi opisuje siebie i „swój” świat ów syn – „mam jego sweter”, „naszych dzierzawionych pól”, „nie jestem sobie potrzebny”. W każdym z tych zestawień wybrzmiewa zapośredniczenie, które w końcowych wersach zdaje się osiągać punkt kulminacyjny – wizerunek również zostaje zapośredniczony w lustrzanym odbiciu. Metaforyczny sens trzymanej w rękach głowy konia odsyła nas do kwestii własności – długu, gróźb ze strony wierzycieli lub ukrytej tożsamości, a jeżeli ma stanowić mniej makabryczny odnośnik – do kostiumu, przebrania. Brak własności, konieczność zapożyczenia, która konotuje także obowiązek spłaty długu, jest więc głęboko wpisana w semantykę wiersza. Z kolei tytuł⁷⁰ odsyła nas do przestrzeni, w której owej spłaty – najważniejszej, gdyż ostatecznej – można jeszcze dokonać. To zarówno obietnica, jaką niesie ze sobą idea czyśćca, jak i groźba, gdyż zadośćuczynienie,

biuroliterackie.pl/biblioteka/recenzje/przebudzenie-do-smierci/ [dostęp: 27.01.2016]).

- 70 Choć krytycy, a także sam poeta, wielokrotnie zaznaczają, iż poezja Jarosza jest swego rodzaju życiopisaniem, zawsze trzyma się blisko egzystencji, to trudno nie zauważyć, iż omawiany tekst nieco tę ideę odwraca. Owszem, po raz kolejny purgatorium staje się metaforą egzystencji, ale symbolika uruchomiona w tekście Jarosza odsyła nas także do duchowości czy choćby archetypicznych figur ojca i syna. Czyściec staje się tutaj metaforą życia, ale życia pełnego, nie tylko w jego materialnym wymiarze, lecz także wzbogaconego o pierwiastek duchowy. Można się zgodzić z Andrzejem Franaszkiem, iż owa religijność Jarosza pozbawiona jest nadziei (zob. A. FRANASZEK: *Dlaczego nikt nie lubi nowej poezji?*. Wyborcza.pl [online]. Dostępny w internecie: http://wyborcza.pl/magazyn/1,136823,15666202,Dlaczego_nikt_nie_lubi_nowej_poezji_.html?disableRedirects=true) [dostęp: 27.01.2016]), jednak nowa poezja, jeżeli już dotyka kwestii religijności, to siłą rzeczy w ponowoczesnym świecie pozbawiona jest nadziei opartej na prostych konstrukcjach i mechanizmach postrzegania świata, które współcześnie uległy przeniecowaniu. Na uwagę zasługuje w tym przypadku sam fakt poszukiwania czy dostrzegania tego wymiaru egzystencji, czego na pewno nie brakuje w poezji Jarosza.

pokuta stają się w tekście nieodwołalne. W wierszu Jarosza podmiot żyje na kredyt – wypożyczona ojcowizna, przejęta tożsamość, obca twarz⁷¹. Nie chodzi w nim jednak o celowe zakrywanie oblicza, ale o niemożność ustalenia prawdy, uwikłanie na tyle wielopoziomowe, iż wyraźnie nieodwracalne.

Otwarty czyścicowy „rachunek” ponownie wiąże w poezji obraz tej przestrzeni z egzystencją. Stwierdzić można, iż zbawienie ma w przytoczonych wierszach swoją cenę. Dłużnik otrzymuje ostatnią szansę wyrównania rachunków – może spłacić dług, skazuje się jednak na cierpienie (kroczą za nim, jak w wierszu Hartwig, wszystkie urazy doczesności) i po-zbawienie tego, co ludzkie. Czasami zaprzedaży własną tożsamość, innym zaś razem godzi się na wymianę, na podstawie której, aby dostąpić zbawienia, zostaje po-zbawiony swego człowieczeństwa.



⁷¹ Tak sprofilowana lektura tekstu odsyła nas oczywiście do Pana Cogito obserwującego w lustrze swoją twarz, który również nie potrafił odnaleźć prawdziwego siebie we własnym odbiciu, unaoczniając odbiorcy, iż nie chodzi właściwie o odnalezienie własnej tożsamości, gdyż to, co jest nam apriorycznie dane, jest właśnie mozaiką różnych uwikłań i „pożyczek”. Zadaniem, przed jakim stoi pojedyncza podmiotowość, jest zbudowanie własnego „ja” pomimo tego; jak gdyby nadpisanie siebie.

W odłączeniu od „rutyny”

Choć światło zbawienia jest ważnym elementem opisów zaświatowych przestrzeni, zwłaszcza zaś momentu przekraczania granicy pomiędzy życiem a śmiercią, nie tylko ono znajduje się w poetyckim czyścicu. W *Przeczuciach eschatologicznych Pana Cogito* Zbigniewa Herberta następuje intrygujące odwrócenie porządku. Cuda doświadczane za życia, na które paradoksalnie składają się w równym stopniu dary i kaprysy fortuny oraz olśnienia i upadki, przeciwstawione zostają nudzie panującej w zaświatach:

Tyle cudów
w życiu Pana Cogito
kaprysów fortuny
olśnień i upadków
więc chyba wieczność
będzie miał gorzką

bez podróży
przyjaciół
książek

za to
pod dostatkiem czasu
jak chory na płuca
jak cesarz na wygnaniu

pewnie będzie zamiatał
 wielki plac czyścica
 lub nudził się przed lustrem
 opuszczonej golarni
 bez pióra
 inkaustu
 pergaminu

bez wspomnień dzieciństwa
 historii powszechnej
 atlasu ptaków

podobnie jak inni
 będzie uczęszczał
 na kursy tępienia
 ziemskich nawyków

komisja werbunkowa
 pracuje bardzo dokładnie

trzebi ostatki zmysłów
 kandydatów do raju

Pan Cogito będzie się bronił
 stawia zaciekły opór

Z. HERBERT: *Przeczecia eschatologiczne Pana Cogito*, s.473–474

Po zapoznaniu się z wizją raju wykreowaną w poezji Zbigniewa Herberta odbiorcy nie zadziwi dominująca w *Przeczeciach eschatologicznych Pana Cogito* leksyka więzienna, urzędowa i wpisana w tekst gra z konwencjonalnymi konstrukcjami nowomowy. Brakuje w słowach podmiotu tęsknoty do zjednoczenia się z oczyszczającym światłem Boga. Niechęć wobec momentu przejścia, planowany bunt wymierzony w pracę „rajskiej komisji werbunkowej”

nie są jednak wywołane jedynie lękiem przed śmiercią. Opór budzi pustka i stagnacja, jakich Pan Cogito spodziewa się w zaświatach. O owym przywiązaniu Herbertowskiej osoby lirycznej do życia pisze Joanna Grądział-Wójcik:

Rozbudowywany opis zaświatów okaże się jedynie odejmowaniem istnienia ku nicości, redukcją cudowności bytu. Punktem odniesienia w opisie zaświatów pozostaje życie i wszystko, co zostanie powiedziane na ten temat, ujmowane będzie w jego kategoriach i zgodnie z jego logiką. Przemienność klęsk i zachwyceń decydowała o równowadze w biografii Pana Cogito i takie rozumowanie, podkreślające nie ciągłość, lecz symetryczne odwrócenia wartości, zostaje przeniesione na życie po życiu⁷².

Oczywiście nie chodzi tylko o różnorodność charakteryzującą życie⁷³ i o cudowność świata. W skrupulatnie budowanym systemie wartości Pana Cogito człowieczeństwo zajmuje niezwykle istotne miejsce, zaś wytrzebione zmysły i werbunek do świata pozbawionego wszelkich aspektów ludzkiej codzienności powodują, iż bohater liryczny, jakby do niego, nie zaś do niebiańskiej komisji werbunkowej należał wybór, deklaruje niejako chęć pozostania w stanie zawieszenia, pomiędzy światami. Niewyczerpane pokłady czasu, którego w wieczności jest „pod dostatkiem”, nie mają żadnej wartości w kontekście utraty, która staje się tutaj, jak pisze Danuta Opacka-Walasek, główną rajsą kategorią:

72 J. GRĄDZIAL-WÓJCIK: *Przestrzeń porównań. Szkice o polskiej poezji współczesnej*. Poznań 2010, s. 164.

73 Choć oczywiście chodzi także o ziemskie przyjemności, takie jak na przykład podróże. Jak zauważa Opacka-Walasek: „Jak wielką wartość ma w poezji Herberta podróż, zaświadcza także tekst *Przeczcucia eschatologiczne Pana Cogito*. W nim [...] podmiot dyskredytuje niebiańskie zbawienie przez fakt, że może zabraknąć w nim wędrowek” (D. OPACKA-WALASEK: „...pozostać wiernym niepewnej jasności”. *Wybrane problemy poezji Zbigniewa Herberta*. Katowice 1996, s. 132). O niezwyklej roli podróży w życiu i twórczości Herberta pisze także Jacek Łukasiewicz. Zob. J. ŁUKASIEWICZ: *Herbert*. Wrocław 2001, s. 71–122.

Eliminacja świadomości przemijania, skazującego w planie egzystencjalnym na „niedoczas życia”, traktowany na ogół jako jego piętno, konsekwentnie wiedzie w poezji Herberta ku utracie ludzkiej kondycji. Zawieszenie w czasie natomiast – ku jej niepełności, ułomności. Tak jest między innymi w *Przeczeniach eschatologicznych Pana Cogito*, gdzie „dostatek czasu” określa Herbert jako stan chorobliwy lub w najlepszym razie, ograniczający normalne funkcjonowanie⁷⁴.

Pan Cogito, skoro już zostanie skazany na opuszczenie ziemi, chętniej zatrzymałby się w czyśccu, przestrzeni pozostającej w swoistym związku z tym, co ziemskie. Przewrotnie w wierszu Herberta niebiańska sfera nie funkcjonuje jako miejsce nagrody, panuje w niej ciągle i uparte unicestwianie wszystkiego, co ludzkie, zarówno dobrych, jak i złych doświadczeń, które, jak pisze Grądział-Wójcik, równoważyły się, tworząc pełnię doczesności. Wieczność łączy się w wizji Herberta ze sztucznie utworzoną pustką i stagnacją. Poeta ukazuje zaświaty w lustrzanym odwróceniu, jak gdyby w „lustrze opuszczonej golarni” pojawiał się prawdziwy obraz eschatologicznego przeznaczenia człowieka – stan niechcianej nagrody, która przeistacza się w karę, pustki wywołanej odarciem jednostki z dziedzictwa. „Wielki plac czyśćca”, mimo że jedyne zajęcie, jakimi można się w nim parać, to nieustanne zamiatanie i oczyszczanie, jako miejsce „pomiędzy” staje się najlepszym ze wszystkich zaświatowych rozwiązań. Choć i tu dopadnie Pana Cogito tak negatywnie waloryzowana w jego słowach beczyność, purgatorium jest w pewnym sensie stanem, w którym jego dusza nie zostanie bezpowrotnie odłączona od swych „ziemskich nawyków”. Warto zaznaczyć, iż wśród wszystkich wymienionych ludzkich cech i czynności najistotniejszą zdaje się umiejętność stawiania oporu odczłowieczeniu, co podkreśla także Opacka-Walasek: „w tej liryce niezmiennie najważniejszym punktem odniesienia, probierzem wartości jest wszak ludzki świat z wszystkimi

74 D. OPACKA-WALASEK: *Chwile i eony...*, s. 204.

wynikającymi z jego obciążeń konsekwencjami, także z absurdalną historią i polityką⁷⁵.

W zacytowanym fragmencie wiersza Herbert realizuje opisaną przez Jerzego Kwiatkowskiego strategię zakrywania grozy sytuacji poprzez dyskrecję opisu oraz „stwarzając [...] ironiczny pozór sytuacji niegroźnej”⁷⁶. Efekt ironiczny wywołuje według Kwiatkowskiego próba opisu groźby ostateczności przy pomocy prostego języka, sposobu komunikacji zrozumiałego dla wszystkich potencjalnych odbiorców. W utworze *Przeczcucia eschatologiczne Pana Cogito* wrażenie spokoju w słowach podmiotu wywołuje sposób relacji zdarzeń z perspektywy bezpośredniego uczestnika oraz pozornego braku skrajnych emocji. Rozpacz i męki, czy też czysta rozkosz niebiańska, zastąpione zostały przez nudę, gorycz stagnacji, pustkę, nadmiar wolnego czasu, brak jakiegokolwiek aktywności⁷⁷. Gdyby nie elementy demaskujące prawdziwe zagrożenie, bunt Pana Cogito („Pan Cogito będzie się bronił/ stawia zaciekły opór”) można by uznać za hiperbolizację, wszak stagnacja jest zdecydowanie losiem pozytywnie alternatywnym wobec groźby nicości czy choćby piekielnej kary. Kontekst twórczości Herberta, a także specyficzna dla poezji współczesnej tendencja do laicyzowania i upodabniania zaświatów do ludzkiej codzienności pozwalają tropić nowy wymiar eschatologicznej grozy. W cytowanym wierszu polega ona na pozornie nieszkodliwym oddzieleniu od przyjaciół, codziennych zajęć, zmysłów, „pióra, inkaustu i pergaminu”.

⁷⁵ Ibidem, s. 203.

⁷⁶ J. KWIATKOWSKI: *Magia poezji. O poetach polskich XX wieku*. Kraków 1995, s. 307. Warto zaznaczyć, że Kwiatkowski używa tych określeń w trakcie analizy wiersza *U wrót doliny*, dodając, iż poprzez stylizację językową na relację dziennikarską Herbert przybliży [po raz kolejny – uzupełnienie M.P.G.] sytuację eschatologiczną do ludzkiej codzienności (s. 307).

⁷⁷ O owym aspekcie utraty wpisanej w zaświaty w poezji Herberta pisze także Mirosław Dzień w przytaczanej już monografii. Zob. M. DZIEŃ: *Motywy eschatologiczne w poezji Zbigniewa Herberta. Studium analityczno-interpretacyjne*. T. 2. Bielsko-Biała 2014, s. 132–144.

Trzy ostatnie elementy stanowią niezwykle istotne symbole kultury europejskiej, ale także poezji samego Herberta. O dwóch z tych przedmiotów, metaforycznie zaś o wszelkich reliktach przeszłości, powiada poeta w *Elegii na odejście pióra atramentu lampy*:

zostało mi niewiele
bardzo mało

przedmioty
i współzucie

lekkomyślnie opuszczamy ogrody dzieciństwa ogrody rzeczy
roniąc w ucieczce manuskrypty lampki oliwne godność pióra
taka jest nasza złudna podróż na krawędzi nicości

wybacz moją niewdzięczność pióro z archaiczną stalówką
i ty kałamarzu – tyle jeszcze było w tobie dobrych myśli
wybacz lampo naftowa – dogasasz we wspomnieniach jak
opuszczony obóz

zapłaciłem za zdradę
lecz wtedy nie wiedziałem
że odchodzicie na zawsze

i że będzie
ciemno

Z. HERBERT: *Elegia na odejście pióra atramentu lampy*, s. 581

Wieczność w przewidywaniach Pana Cogito cechuje więc łączność odbierania ludzkich cech i zmysłów z atrybutami symbolizującymi w tym akurat przypadku, podobnie zresztą jak w zacytowanej elegii, nie tylko pisarza, ale przede wszystkim *ratio*, wolność i swobodę wyrażania myśli. Po raz kolejny zostaje więc podkreślony stan wiecznego zniewolenia, nie zaś szczęśliwości, który czekać

nas może po śmierci. Jeżeli jednak pióro potraktujemy jako atrybut artysty, to *Przeczucia eschatologiczne Pana Cogito* wpisują się w taktykę pisarską, o której wspomina Paweł Lisicki:

Poeta poprzez tworzenie sztuki ma zastąpić proroka i filozofa, sztuka ma przynieść pocieszenie, jakiego nie mogą dać abstrakcyjne i nieżywe prawdy religii i filozofii. [...] Wyzbycie się niebiańskiej nadziei na życie wieczne okupione zostaje wewnętrzną przyjemnością czerpaną z faktu bycia ograniczonym. [...]

Przewycięzenie eschatologicznego pragnienia daje nam w końcu intymność, z kolei sprowadzanie rzeczy do najprostszych czynników, zabieg w istocie stoicki, uwalnia nas od rozpacz i pozwala pogodnie przyjmować los⁷⁸.

Cytowany wiersz nie tyle przynosi pocieszenie, ile z pewnością wyzwala w odbiorcy umiejętność wskazania drobnych elementów życia, które na co dzień nie są wystarczająco doceniane, jednak stanowią jego esencję i budują pełnię, pozwalając skupić się nie na problemie pustych zaświatów czy nieobecnego Boga, ale na czerpaniu ze wszystkich możliwości oferowanych przez ziemskie trwanie.

Przede wszystkim jednak odchodzenie/odbieranie przedmiotów to także znamię odchodzenia samej jednostki. Jak pisze Marta Wyka: „W tej katastrofie egzystencji, ale również w zagładzie osoby, jedynym oparciem stają się rzeczy małe, przedmioty dzieciństwa, uczucia z tamtego raju”⁷⁹. Badaczka wpisuje więc przedmioty

78 P. LISICKI: *Puste niebo Pana Cogito*. W: *Poznawanie Herberta*. Wybór A. FRASZK. Kraków 1998, s. 263.

79 M. WYKA: *Herbert – poeta metafizyczny*. W: *Poznawanie Herberta...*, s. 217. Sensy zawarte w *Elegii...* interpretowało wielu badaczy tej twórczości. Warto przytoczyć choćby: J. ŁUKASIEWICZ: *Elegia na odejście pióra atramentu lampy*. W: *Poznawanie Herberta 2*. Red. A. FRASZK. Kraków 2000, s. 444–456; J. SZUBER: *Tylko twarda część duszy*. W: *Poeeci czytają Herberta*. Red. A. FRASZK. Kraków 2009, s. 146–150; D. OPACKA-WALASEK: „...pozostać wiernym niepewnej jasności”..., s. 84; T. WÓJCIK: *Rzeczy starych poetów*. W: *Codzienne, przedmiotowe, cielesne. Języki nowej wrażliwości w literaturze*

i wspomnienia, relikty przeszłości (inkaust jest słowem przestarzałym, leksem ten niesie więc ze sobą także ładunek historyczny), ale też atrybuty jakoś jednostkę identyfikujące w prywatną metafizykę wynikającą z poezji Herberta. Kolejną cechą tej metafizyki, jaką zdiagnozować można na podstawie *Przeczuć eschatologicznych...*, stanowi sprzeciw wobec sakralnej „transformacji”, która w obliczu filozofii poetyckiej Herberta i podkreślanej w tej twórczości niezwykłej wartości człowieczeństwa nie jest osiągnięciem pełni, ale regresem. Przytoczony wcześniej wiersz Miłosa *O zbawieniu* w pewnym sensie, w aspekcie semantycznym, a nie artystycznym, stanowi więc swego rodzaju głos do eschatologicznych rozterek Pana Cogito. Zbawienie jawi się w słowach obu poetów jako rodzaj utraty, Miłosz jednak potrafi ją zrównoważyć, zwłaszcza w wierszach senilnych, nagrodą, jaką jest choćby „pozbawienie” ograniczeń starczego ciała. W wierszu autora *Rovigo* nie pojawia się kwestia zamiany, brak „odczłowieczenia” nie zostaje w żaden sposób zapełniony. Jak napisze poeta o Panu Cogito w innym wierszu:

nieśmiertelność
od dzieciństwa

wprawiała go w stan
tremendum

Jednak trop prywatnej metafizyki nie wyczerpuje semantyki tekstu. Podobnie jak w przypadku omawianych już wcześniej w niniejszej książce tekstów Herberta, analizę cytowanego wiersza można przeprowadzić co najmniej w dwóch kierunkach.

polskiej XX wieku. Red. H. GOSK. Izabelin 2002; D. PAWELEC: *Elegia*. W: *Niepewna jasność tekstu. Szkice o twórczości Zbigniewa Herberta 1998–2008*. Red. J. M. RUSZAR. Kraków 2009, s. 129–145 (pierwotnie: D. PAWELEC: *Między zwierciadłem a lampą. Rola romantycznej „metafory umysłu” w poezji Zbigniewa Herberta na przykładzie wiersza pt. „Elegia na odejście pióra atramentu lampy”*. W: *Dialogi z romantycznym kontekstem. Szkice o poezji polskiej*. Red. J. DEMBIŃSKA-PAWELEC, A. DZIADEK. Katowice 2006, s. 9–34).

Charakterystyczne słownictwo z kręgu semantyki militarnej zawarte w wierszu pozwala odczytać ten fragment jako antypolityczny manifest, stawianie oporu przeciw wydziedziczeniu⁸⁰. Nie dziwi także nadrzędny status życia i człowieczeństwa we wszystkich jego aspektach, będący cechą charakterystyczną tej poezji. Tym, co czyni pierwszą część rozważań Pana Cogito o przeznaczeniu ludzkiej duszy wyjątkową, jest dobrowolne odrzucenie nagrody. W kontekście nieuniknionej śmierci bohater liryczny mógłby z łatwością poddać się kolejnym procedurom. Jednak przywiązanie do doczesności, aktu kreacji, wszelkiego rodzaju aktywności, także aktywności artystycznej, której atrybuty zostaną Panu Cogito odebrane – wszystko to składa się na decyzję o pozostaniu w stanie niemego, wypełnionego nudą i tęsknotą zawieszenia. W cytowanym tekście dokonano zabiegu dekonstrukcji klasycznych wizji zaświatów – na pierwszym planie ich odczytania usytuowano nie wieczność, szczęśliwość i zjednoczenie z Absolutem, ale zastanawiając się nad samym pojęciem szczęścia, ukazano, iż paradoksalnie, dusza wyzwolona z okowów ciała, traci swoje cechy konstytutywne, pozbawiona zostaje nie tylko grzesznego więzienia, ale także źródła przyjemności, rozkoszy i radości. Poeta odwraca tym samym judeochrześcijański porządek, o którym Slavoj Žižek pisze:

Czy jednak nie jest tak, że k a ż d a religia, k a ż d e doświadczenie *sacrum* angażują – lub po prostu s t a n o w i ą – „odłączenie” od codziennej rutyny? Czy to „odłączenie” nie jest po prostu inną nazwą na podstawowe e k s t a t y c z n e doświadczenie wejścia w dziedzinę, w której codzienne reguły uległy zawieszeniu, w dziedzinę świętej t r a n s g r e s j i?⁸¹

80 O przestrzeniach dziedzictwa i wydziedziczenia w twórczości Herberta pisał między innymi Stanisław Barańczak. Zob. IDEM: *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*. Wrocław 1994, s. 55–123. Zaś w kontekście systemu wartości Pana Cogito, osoby lirycznej wierszy Herberta, warto wspomnieć choćby artykuł Dariusza Pawelca. Zob. D. PAWELEC: „*Bądź wierny Idź*”. W: *Niepewna jasność tekstu...*, s. 77–111.

81 S. ŽIŽEK: *O wierze*. Przeł. B. BARAN. Warszawa 2008, s. 192.

Dla Herberta myśl o takim rodzaju wydziedziczenia – z egzystencji, własnej rutyny, człowieczeństwa – wydaje się nieznośna. Zastąpienie tego wszystkiego, co zwyczajne, ułomne i piękne jednocześnie, ludzkie, płonnymi i niewyraźnymi obietnicami zbawienia, jawi się w jego poezji właśnie jako źródło lęku przed niepowetowaną stratą.

Jak można zauważyć na podstawie powyższych analiz wierszy Miłosza i Herberta, czyściec został ukazany w poezji powojennej jako możliwość powrotu do jedności ze Stwórcą, możliwość oczyszczenia lub specyficzna przestrzeń łącząca żyjących i umarłych, przestrzeń dialogu świata i zaświatów, ocalająca niejako ludzkie atrybuty przed zagładą. Twórczość dwóch wymienionych poetów, choć zawdzięczamy im tak odmienne odsłony poetyckiej kreacji purgatorium, nie wyczerpuje jeszcze możliwości symbolicznego zaplecza momentu przejścia czy oczekiwania na zbawienie. Jego wizerunek i znaczenie ulegają dalszym przekształceniom.

Wśród odsłon świeckiego czyścica na uwagę zasługuje wiersz Ryszarda Krynickiego *Purgatorium*. Z racji lingwistycznego charakteru tej poezji, nadrzędnej roli rozliczeń z językowym narzędziem, a także specyficznej sytuacji politycznej i światopoglądowej, z jakiej wyrasta poezja pokolenia '68, czyściec w zacytowanym poniżej wierszu pełni zupełnie inne funkcje. Znaczący jest oczywiście tytuł tekstu, przede wszystkim zaś jego archaiczna forma zestawiona z nowoczesną sytuacją liryczną:

Nocą, w pustym przedziale. Niczego
nie pragnę, nikogo się nie obawiam. W oddali
pełgają ogniki czyścica: mojego miasta⁸².

Na usytuowanie bohatera lirycznego w nowoczesności wskazywałyby podróż pociągami, czyli umiejscowienie w wierszu najpopularniejszej ikony nowoczesności właśnie⁸³. Jednak należy posunąć

82 R. KRYNICKI: *Purgatorium*. W: *Wiersze wybrane*. Kraków 2009, s. 252.

83 Zob. W. TOMASIK: *Ikona nowoczesności. Kolej w literaturze polskiej*. Wrocław 2007.

diagnozę nieco dalej, bohater liryczny zanurzony jest bowiem w pustce i samotności wręcz ponowoczesnej. Zestawienie językowego, a także, w kontekście laicyzacji współczesności, kulturowego reliktu z symbolami postępu i rozwoju, koleją i miastem, stanowi oczywiście kontrast przepełniony ładunkiem semantycznym. To jednoznaczne zestawienie zmienności z pewną stałą. Nie wydaje się jednak, aby owo przenikanie, na przykład w języku czy wierzeniach i rytuałach, dawnego świata w obręb współczesności było w tym wierszu waloryzowane pozytywnie. Wyraźnie stanowi to bowiem jedynie narzędzie służące do podkreślenia uwypuklonej w słowach podmiotu, wręcz nawarstwiającej się samotności. Stopniowalność zjawisk jest typowym zabiegiem, z jakim możemy spotkać się w twórczości autora *Kamienia, szronu*. Umiejętnie przekłada on zabieg gramatyczny na stany emocjonalne jednostki. Samotność w tym wierszu jest więc stopniowalna – od samotności konkretnej jednostki, przez pustkę całego przedziału, symbolizującą samotność w życiowej podróży, nigdzie bowiem, nawet w kontekście całego miasta, nie pojawia się w miniaturze liczba mnoga, co prowadzi nas w pewnym sensie do pustki globalnej, pustki miasta, w którym pomimo zagęszczonego zaludnienia każdy żyje w całkowitej izolacji. Jednak nie jest to tylko skazanie na samotność, słowa podmiotu demaskują bowiem dokonanie świadomego wyboru pozwalającego na uniknięcie strachu: „Niczego/ nie pragnę, nikogo się nie obawiam”. Nazwanie „swojego miasta” czyśćcem (a właściwie czyścica „swoim miastem”, co nie tyle sugeruje porównanie miejsca zamieszkania do czyścica, ile unaocznia przynależność podmiotu do zaświatowej przestrzeni, dla którego docelowym, przeznaczonym miejscem podróży wydaje się właśnie purgatorium), zdradza ironiczną podszewkę wyznania, uwydatnioną jeszcze przez dookreślający światło czasownik „pełgają”, wskazujący na słaby blask, niepewny, rozmyty. W symbolicznej, życiowej podróży na linii pomiędzy przeszłością a nowoczesnością brakuje nie tylko jasnego wskazania celu, drogowskazu. Brakuje także kontaktu z Innym, co oczywiście zwalnia z pewnych obciążeń, ale prowadzi do egzystowania rozmytego, niewyraźnego, usytuowanego „pomiędzy”, zdominowanego przez

niebezpieczne i pochłaniające wszystko „nic”, zwalniające niejako bohatera lirycznego z prób wszelkich starań, prowadzące do stagnacji. Czy jednak byłby to jeden z przykładów w poezji Krynickiego, w którym dochodzi do akceptacji obecności pustki jako rewersu wszelkiego istnienia, czy może jest tak, jak zdiagnozowała na przykładzie późniejszych utworów pisarza Alina Świeściak, iż pustka ma w tej twórczości nie tylko potencjał destrukcji, ale także kreacji?⁸⁴ Symbolika pociągu, a także sam czyściec sugerują jeszcze ciągłość pewnych procesów, pozostawanie w drodze⁸⁵, możliwość osiągnięcia pozytywnie rozumianej pełni⁸⁶. Choć słowa podmiotu są głosem dobiegającym z głębi samotności, nie sposób nie zauważyć jego konkretnej przynależności – migający w oddali cel nie jest obcym miastem, ale „moim miastem”, takim, na jakie zasłużyłem, jakie urządziłem, które wybrałem. Jak pisze Marian Stala:

czyściec, o którym mówi Krynicki, nie jest czymś zewnętrznym wobec człowieka, czymś danym mu przez kogoś. Przeciwnie, jest wewnętrzną przestrzenią, którą trzeba samemu zbudować, oczyścić – zanim ona sama nabierze siły oczyszczającej. Stąd być może biorą się tak istotne w tej poezji wątki: wyciszenia, uspokojenia, aktywnego

84 A. ŚWIEŚCIAK: *Melancholia w poezji polskiej po 1989 roku*. Kraków 2010, s. 145–146.

85 O znaczeniu podróży w poezji Krynickiego zob.: M. STALA: *Purgatorium*. W: IDEM: *Chwile pewności. 20 szkiców o poezji i krytyce*. Kraków 1991, s. 171, 173 oraz A. MORAWIEC: *Pisarska podróż Ryszarda Krynickiego*. „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica” 2011, t. 14, nr 2 (19), s. 164–177.

86 O procesualności i dążeniu do oczyszczenia, a także specyficznym dystansie i ukojeniu wpisanym w słowa podmiotu pisze w kontekście tego wiersza Joanna Kisiel: „Pustka i dal nie niepokoją, spojrzenie z oddali buduje spokojny dystans, zanik pragnień i wyciszenie bodźców współtworzą wewnętrzną przestrzeń oczyszczenia. [...] Czyśćcowy ogień działa subtelniej i mniej efektownie niż piekielny [...] Nie trawi, lecz pełga, nie ogień zresztą, lecz ogniki. Praca oczyszczenia wymaga wszak czasu, przebiega bez piekielnej precyzji i diabelskiego entuzjazmu” (J. KISIEL: „Nic, noc?” *Tropy bezsenności w poezji Ryszarda Krynickiego*. W: *Pismo chmur. Studia i szkice o poezji Ryszarda Krynickiego*. Red. P. PRÓCHNIAK. Kraków 2014, s. 55–56).

milczenia. Stąd bierze się koncentracja słowa, zwrot w stronę (jak to nazwał Barańczak) „kruchych miniatur” – które okazują się najmocniejsze w obliczu duchowych zagrożeń⁸⁷.

Przede wszystkim jednak wizja czyśćca zawarta w tym wierszu łączy się z legendą o czyśccu świętego Patryka. Stanowi bowiem metaforę dążenia do miejsca, w którym to p o d r ó ż staje się c e - l e m. Procesy budowania, docierania do prawdy, oczyszczania nabierają większego znaczenia niż osiągnięcie pełni. Należy jednak przyjrzeć się legendzie o czyśccu ukazanym świętemu Patrykowi z innej niż teologiczna perspektywy. Legenda świętego Patryka jest bowiem opowieścią o nierozzerwalności wiary, wiedzy i doświadczenia, znacznie wykraczającą poza założenia wiary chrześcijańskiej. Zdaje się, iż dla patrona Irlandii najważniejsze było dążenie do poznania, nie zaś wiara w niesprawdzalne dogmaty. Możliwość zobaczenia zaświatów jest bowiem w tej legendzie środkiem do umocnienia wyznawców w wierze. Ta sama metoda kryje się w nauczaniu tajemnicy Trójcy Świętej przy pomocy koniczyny (można by wręcz pokusić się o zestawienie praktyk świętego z metodą fenomenologiczną). W legendzie świętego Patryka czyściec został nierozzerwalnie związany z ludzką egzystencją, oczyszczenie i zbawienie zaś wpisane są w długotrwały proces. Istotnym elementem jest w niej także budowanie własnego obrazu zaświatów, a szerzej, indywidualnej ścieżki wiary – wierni mogli bowiem sami zejść do miejsca objawienia, nie musieli opierać się na przekazach czy naukach Kościoła. Choć oczywiście Krynicki nie odwołuje się do tej postaci wprost, a analogie te mogą być zupełnie przypadkowe, to sposób szerszego spojrzenia na doświadczanie wiary i próby docierania do własnej duchowości oraz zawieszenie na granicy empirii i transcendencji wpisane w tę poezję korespondują z irlandzkimi legendami. Bezpośredniość i samotność doświadczenia stają się kluczowe także dla omawianego wiersza – w poezji przedstawiciela Nowej Fali niejednokrotnie dominuje dążenie do

87 M. STALA: *Purgatorium...*, s. 174.

poznania i zbudowania własnego światobrazu w izolacji od świata zewnętrznego⁸⁸.

Kryzys wyobraźni jako jedna z przyczyn niestabilności wiary, czy wręcz jej niemożności, a także wizja zaświatów związanych z rutyną życia to wątki, które pojawiają się również w jednym z wierszy Jacka Podsiadło. Podmiot, opisując pierwsze wrażenia wywołane wiadomością o śmierci brata, mówi także o swoim wyobrażeniu pośmiertnych losów duszy:

Ivan mówi, że możemy się pomodlić. „Ale ja nie umiem”. „Twój brat jest już w niebie”. Wyobraźnia nie słucha mnie, widzę go raczej porzuconego gdzieś w czyścisku obok hałdy grzesznego węgla. I co on by robił w niebie, gdzie nie ma już nic do naprawienia. [...] ⁸⁹

Zacytowany fragment obfituje w negacje, podkreślane każdorazowo przy pomocy przerzutni. Negacja nie dotyczy jednak samej śmierci, z tą bowiem bohater liryczny wydaje się wyraźnie pogodzony (zwłaszcza w drugiej z trzech części wiersza, które naśladują kolejne etapy żałoby, choć w zmodyfikowanej formie). Tym, na co nie ma w tym wierszu zgody, czego nie można zaakceptować,

88 Ciekawym wątkiem legendy o świętym Patryku, korespondującym z dominantą poezji Krynickiego, czyli wpisaną w tę poezję filozofią języka, jest motyw magii słów. Święty Patryk niejednokrotnie walczył ze swoimi adwersarzami – druidami, demonami, poganami chcącymi odebrać mu życie – za pomocą zaklęć i symboli. Oczywiście słowa wypowiedane w imię Boga reprezentowały dobre moce, zaś zaklęcia przeciwników przywoływały zło. Pokazuje to jednak dwoistą naturę języka, któremu Krynicki, choć mu nie ufa i wie, że niejednokrotnie zwodzi on człowieka, nie potrafi odmówić ogromnej mocy i umożliwiania aktu kreacji poetyckiej. O tych wątkach legendy o świętym Patryku zob. J. SOKOŁSKI: *Staropolskie zaświaty...*, s. 74–89; S. CZARNOWSKI: *Kult bohaterów i jego społeczne podłoże. Święty Patryk – bohater narodowy Irlandii*. Warszawa 1956, s. 52–54.

89 J. PODSIADŁO: *Brother Death Blues*. W: IDEM: *Kra*. Kraków 2005, s. 31.

jest używane w takich sytuacjach, zwłaszcza kiedy tłumaczy się sens i nieuchronność śmierci dzieciom, standardowe pocieszenie: „Twój brat jest już w niebie”. Wyobraźnia człowieka współczesnego, przyzwyczajona do doświadczania, weryfikowalności, namacalności i racjonalności wyjaśnień, nie może przyjąć bagażu klasycznych przedstawień, jakie implikuje owo zdanie:

[...] „Tzeleste tesoro”. To musi być coś niebiańskiego,
ale co? Może niebiański jest smutek? Smutni Cherubini
snują się po smutnych dolinach
opiewając w sardyńskim dialekcie śmierć i jej rodzaje. Niech
będzie niebieska ta fala,
która nas w końcu porywa, nie czerwona, nie czarna. [...]

J. PODSIADŁO: *Brother Death Blues*, s. 31

Wizja czyśćca, choć oparta przede wszystkim na wyobrażeniu zmarłego brata jako porzuconego w otoczeniu kruszcu, przy którym pracował każdego dnia, wydaje się bardziej przekonująca niż niebo zamieszkałe przez bezczynnych, snujących się cherubinów, przepełnione hiperbolizowanym smutkiem („Smutni Cherubini snują się po smutnych dolinach”). Takie klasyczne wyobrażenie nieba, choć w wierszu *Brother Death Blues* przedstawione *à rebours* wobec zwyczajowej krainy szczęśliwości, jest czymś, co według słów podmiotu sprawdza się w średniowiecznych włoskich pieśniach religijnych, nie zaś w momencie prawdziwej próby zrozumienia i zaakceptowania śmierci bliskiej osoby⁹⁰. Ów „opiewany” raj nie

⁹⁰ Można by na tej podstawie stwierdzić, iż wiersz Podsiadły jest głęboko ironiczny, właściwie pseudometafizyczny, gdyż ostatecznie bohater nie odkrywa żadnej drugiej strony. „Spotkanie” ze śmiercią zdaje się wręcz utwierdzać go w przekonaniu, że ona nie istnieje, że liczy się ziemskie trwanie. Tak można by uznać, gdyby w pracy tej ustanowiono wąskie rozumienie metafizyki. Dla lektury tego wiersza ważny jest jednak sam fakt, iż zadaje się w nim pytania o zaświaty, nawet jeżeli ironicznie skonstru-

jest odpowiednim miejscem dla silnego, aktywnego fizycznie mężczyzny, opiekuna, bo coś miałby robić w takim „niebie,/ gdzie nie ma już nic do naprawienia”. Wymiana raju nieprzystającego do współczesnej wyobraźni, do jej kryzysu, na „bardziej ludzki” życie nie jest jednak wymianą proporcjonalną jeden do jednego. Dusza, porównana do hałdy, skazana jest bowiem na los niepotrzebnej resztki, porzuconego, grzesznego, wręcz szkodliwego odpadu, reliktu przeszłości, który należy jakoś zagospodarować. Owszem, kryje ona w sobie pewien potencjał, ale przede wszystkim stanowi wyraźną przeszkodę. Niewiele można z taką porzuconą duszą grzesznika zrobić.

Negacja wpisana w metaforę i budowę wiersza dotyczy przede wszystkim konwencji. Zwyczajowe wyobrażenie zaświatów jest tym, z czym nie udaje się pogodzić – utrata, martwe ciało, ceremonie pogrzebowe, wszystko to wpisane jest w ludzkie istnienie („fala, która nas w końcu porywa”)⁹¹. Jednak eschatologiczne przeznaczenie ludzkiej duszy, przedstawione za pomocą symboliki kolorów, najlepiej, gdyby pozostawało niedookreślone, zimne, niebieskie (nie niebiańskie), w pewnym sensie neutralne. Kolor niebieski został bowiem w słowach podmiotu przeciwstawiony barwom czerni i czerwieni, nasyconym, pełnym charakteru i przeważnie ewokującym negatywną symbolikę. Niedookreślenie, zawieszenie, niepewność, wpisane w metaforę „niebieskiej fali” odchodzenia,

owane, a także o możliwość trwania (choćby w języku i pamięci) tych, którzy odeszli.

- 91 Fala ta dodatkowo stanowi grę z tytułem tomu, o którym Piotr Śliwiński napisał: „«Kra» ma go przenieść na drugi brzeg, na stronę dojrzałości, która zapewne jest doświadczeniem nieszczególnie pożądanym, lecz nieuniknionym, takim, któremu należy stawić czoła. Gotów jest podporządkować się wyrokom upływającego czasu, choć nie oznacza to ani odcięcia się od przeszłości, ani uległości w obliczu siły kielznającej szaleństwa młodości. W efekcie u Podsiadły mieszają się dwa żywioły – elegijny z łobuzersko-ironicznym” (P. ŚLIWIŃSKI: *Kra*, *Podsiadło*, *Jacek*. Wyborca.pl [online]. Dostępny w internecie: <http://wyborcza.pl/1,75475,2972548.html#ixzz3pZguZjAb>) [dostęp: 25.10.2015].

to ostateczność daleka od klasycznego ideału. Jednak w takiej odsłonie, w poetyckiej kreacji czyśćca wypełnionego relikdami, odpadkami, zarówno ważnymi i użytecznymi, jak i problematycznymi, niezaklasyfikowanymi, niezagospodarowanymi, przestrzeń ta zachowuje ludzki charakter i wymyka się „formie”, z którą Podsiadło wyraźnie polemizuje. Do takiego wniosku skłania także tytuł wiersza – delikatne potknięcie gramatyczne sprawia, iż nie jest to jedynie „blues o śmierci brata”, ale „blues o bracie-śmierci” (*Brother Death*), o jej nieprzewidywalności i stałej obecności w ludzkim życiu. Samo określenie „blues” zastępuje konwencjonalne słowo „rozpacz”, „żałoba” lub „smutek”, więc nawet funkcja emotywna została przeniesiona na słowa, które nie spełniają jej konwencjonalnie w języku polskim. Grę z konwencją wpisano także w język utworu⁹² będący wymieszaniem języka mówionego („a jednak coś sknocił ulepszając system ogrzewania szoferki”), elegijnego tonu („To jest ta noc, kiedy sposobisz do ziemi ciało swojego Ojca, / [...] i moja siostra dzwoni z wiadomością o śmierci brata”), ważkości tematu, przy jednoczesnej infantylizacji śmierci – ukazaniu jej z perspektywy dziecka („«Twój brat jest już w niebie»”) – i swego rodzaju tonu żartobliwego („I co on by robił w niebie”)⁹³.

92 O zmaganiach z samym językiem, pamięcią słów wpisanych w ten wiersz pisał Paweł Próchniak: „rozumiem, że poeta mówi tu nie tylko o nurtach rozpadu i przemijania, w których zanurza nas istnienie, mówi nie tylko o świecie, jaki znamy, o czasie wedle ludzkiej miary, ale mówi i o tym, że również te wiersze, te słowa, którym powierzył coś, czego nie sposób przemilczeć, którym zaufał – już niebawem wyblakną, zetleją, zatrą się w pamięci... Ale też, kiedy słucham prośby: «Niech będzie niebieska ta fala, która nas w końcu porywa», kiedy czytam o «kołysce na sznurach grabarzy» zanurzanej w «betonowe koryto», i dalej, w wersie kończącym ten przejmujący wiersz-blues, wiersz-egzekwie: «Fala jest niebieskawa, reszta należy do piasku», to w tych zdaniach dostrzegam ślad przeświadczenia, a graniczy ono zapewne z rozpaczą, że wystarczy garść słów, kilka fraz, by można było zacząć na nowo” (P. PRÓCHNIAK: *Spinka, spoina (notatki o „Krze” Jacka Podsiadły*). W: IDEM: *Wiersze na wietrze (szkice, notatki)*. Kraków 2008, s. 130–131).

93 O owym przemieszaniu porządków pisał Śliwiński w przywoływanej już recenzji. Zob. P. ŚLIWIŃSKI: *Kra, Podsiadło, Jacek*. Wyborcza.pl [online]. Dostępny

To nagromadzenie różnych stylów wypowiedzi i odzwierciedlonych w słowach perspektyw stanowi zabieg jeszcze wyraźniej podkreślający moment przepracowywania i redefiniowania klasycznych kategorii związanych z eschatologią, poszukiwanie indywidualnej formuły nadawania śmierci sensu i wymiaru ponadmaterialnego.



Gospodarka remontowa

– *Panie doktorze, tu za chwilę będzie koniec świata.*
Lekarz był biegłym sądowym i właśnie spieszył na rozprawę.
– *Nie mam teraz dla pana czasu – odparł – zaraz mam sąd.*
To jedno przypadkowe zdanie sprawiło, że urojenie
przerodziło się w pewność, w prawdę nie do obalenia,
bo poświadczoną przez lekarza.

J. NICZYPROWICZ: *Czyściec*⁹⁴

94 Na motto tego rozdziału wybrałam właśnie ten fragment (J. NICZYPROWICZ: *Czyściec*. W: IDEM: *Czyściec*. Kraków 1987, s. 76), ponieważ unaocznia on dwa ważne aspekty myślenia o obecności nie tylko czyścica, ale wszelkich skojarzeń z eschatologią we współczesnej kulturze (w wybranym fragmencie zjawisko to dotyczy akurat słów związanych z wizją Apokalipsy, ale przypadek sądu, piekła czy raju nie jest odosobnionym zjawiskiem językowym, które w niektórych kontekstach można by określić wręcz mianem neosemantyzacji). Po pierwsze, do myślenia o możliwości zaświatów niezmiennie prowokuje lęk przed śmiercią, utratą. Owej śmierci, prób doszukiwania się w stracie głębszego, nadrzędnego sensu i nadziei na odzyskanie będzie w tym rozdziale najwięcej. Po drugie, cytat z reportażu Niczyprowicza, w którym tytułowy czyściec stanowi metaforyczne przedstawienie szpitala psychiatrycznego (więzienia i azylu jednocześnie), wspaniale pokazuje, jak pewne słowa, zakotwiczone w naszym języku znaczą „podwójnie” i jak tracą swoje znaczenie symboliczne w codziennym użyciu. Samo „przebywanie w czyścicu” ma przecież swoje zupełnie świeckie znaczenie. Nie chodzi tylko o zobrazowanie cierpienia, ale także o izolację. Owo odosobnienie, swoiste wygnanie, zapomnienie wpisane w znaczenie leksemu „czyściec” zostało wykorzystane w tytule debaty dotyczącej poezji Czesława Miłosza. Autorzy wypowiedzi skupiali się

Wizja specyficznej zaświatowej przestrzeni, do której trafia się jeszcze za życia, na skutek bardziej lub mniej świadomego wyboru, pojawia się także w tomie poetyckim *Muzyka środka* Marcina Świetlickiego.

Remont z powodu śmierci. W środku folia i papiery. Wiadra z szarą i białą farbą. Ubrudzeni białą i szarą farbą ludzie. Głośna muzyka.

Postał chwilę przed szybą, popatrzył na remont z powodu śmierci, zapalił pierwszego papierosa. Wrócił tą samą trasą. Zegar bił.

I hejnał, tym razem nawet nie tak fałszywy jak zazwyczaj. Przekroczył morze gołębi na Rynku. Kilka, tylko na moment, podfrunęło, reszta zignorowała go⁹⁵.

Poetycki świat utworu Świetlickiego zorganizowany jest wokół metafory przejścia czy raczej – dookreślając sytuację opisaną w słowach podmiotu – trwania pomiędzy, w stanie przejściowym. Oczywiście owa kluczowa dla poematu zasada organizacyjna rozwija przed czytelnikiem bardzo szerokie i wewnętrznie zróżnicowane pole semantyczne, jednak (za)świat wykreowany w tekście *Limbus* wypełniony został elementami pozwalającymi ograniczyć serię skojarzeń. Moment śmierci staje się w słowach podmiotu okazją do remontu, odnowienia, odświeżenia miejsc, które w jej wyniku opustoszały,

przede wszystkim na powodach, dla których przez dłuższy czas nie czytano dzieł Miłosza lub czyniło to bardzo wąskie grono badaczy. Zob. J. PYSZNY: „Sprawa Miłosza”, czyli poeta w czyścicu. W: *Poznanie Miłosza 2. Część 1. 1980–1998*. Red. A. FIUT. Kraków 2000, s. 53–81; *Jednym kopnięciem strącony w limbo? O recepcji twórczości Czesława Miłosza w latach 2004–2009*. Rozmowa redakcyjna z udziałem Aleksandra Fiuta, Andrzeja Franaszka, Jerzego Ilga, Marty Wyki, Joanny Zach. „Dekada Literacka” 2009, nr 4 [online]. Dostępny w internecie: <http://www.dekadaliteracka.com.pl/?id=4614> [dostęp: 20.01.2016].

95 M. ŚWIETLICKI: *Limbus*. W: IDEM: *Muzyka środka*. Kraków 2006, s. 50. Wszystkie fragmenty poematu *Limbus* pochodzą z tego wydania.

zmieniły właściciela⁹⁶. Bohater tekstu zdaje się doświadczać tych zmian niebezpośrednio, oddzielony od owej pośmiertnej metamorfozy szklaną zasłoną. Wraz z podróżą po ulicach miasta koncept nawarstwianych napraw i innowacji wprowadzanych po odejściu poprzedników stopniowo się rozrasta. Proces oczyszczania, renowacji okazuje się nieprzerwanym, rytmicznym pasmem zmian.

Jakieś prace, to trwa już od dawna, próbują znaleźć trupa, gdzieś pod Rynkiem znajduje się ten najważniejszy, nigdy nie odnaleziony trup.

Trup, którego odnalezienie będzie największym sukcesem tego narodu. Naszym rozgrzeszeniem. Przepustką do Europy i Ameryki.

M. ŚWIETLICKI: *Limbus*, s. 50

Trup pojawia się w poezji Świetlickiego niezwykle często, choćby w kontekście nieuchronności śmierci, która wydaje się w tekstowym świecie w specyficzny sposób akceptowana⁹⁷. W zacytowanym fragmencie jest on także łącznikiem pomiędzy kolejnymi pokoleniami, historycznym reliktem (takim reliktem jest też tytułowe, starołacińskie słowo „limbus”), symbolem pewnej trwałości i ciągłości.

⁹⁶ Ciekawie i wyczerpująco o temacie odchodzenia w poezji Marcina Świetlickiego, niekoniecznie jedynie w późnych wierszach poety (samo określenie w przypadku dzieła nieukończonego zdaje się nieadekwatne), pisze Grzegorz Olszański. Zob. G. OLSZAŃSKI: *Wiek męski: epopeja rozkładu. Motywy senilne w poezji polskiej po 1989 roku (Marcin Świetlicki, Jacek Podsiadło i inni poeci)*. Katowice 2015 (w kontekście rozważań związanych z poematem *Limbus* warto zapoznać się przede wszystkim z rozdziałami *Umierania* – s. 225–237 i *Żegnania* – s. 239–291).

⁹⁷ Pisali o tym choćby Józef Olejniczak, Grzegorz Olszański czy Paweł Panas. Zob. J. OLEJNICZAK: *O poezji Marcina Świetlickiego. Rozpoznanie wstępne*. W: *Nowa poezja polska. Twórcy – tematy – motywy*. Red. T. CIEŚLIK, K. PIETRZYCH. Łódź 2009, s. 351–358; G. OLSZAŃSKI: *Trup, który mówi*. W: *Mistrz świata. Szkice o poezji Marcina Świetlickiego*. Red. P. ŚLIWIŃSKI. Kraków 2011, s. 64–82; P. PANAS: *Opisanie świata. Szkice o poezji Marcina Świetlickiego*. Kraków 2014, s. 103–121.

Ów trup jest zupełnie nieskonkretyzowany, ma bowiem wymiar symboliczny, polityczny, społeczny. To znaczenie zaś jest najwzajemniejszym naddatkiem semantycznym, publicystycznym zabiegiem, naśladowanym w tym miejscu przez język poematu. Poszukiwany trup wywołuje więc wrażenie, o którym w odniesieniu do tej poezji pisał Jacek Gutorow – nielinearności czasu lub czasowości tekstów poety ukształtowanej na wzór szklanej kuli⁹⁸. W otchłani opisywanej w interpretowanym tekście proces ten postępuje znacznie dalej – kulista, wielowarstwowa i przemieszana jest także przestrzeń (oraz społeczeństwo).

Ciekawie kontrastuje z tym postrzeganiem świata kreacja bohatera lirycznego:

Trochę autyś. Trochę rozbity tym, że nie jest tak, jak było. Że zamknięte z powodu remontu, z powodu śmierci, że rozprute, że przybrudzone.

Trochę autyś. Ale, z drugiej strony, nieźle sobie jak na autysia radził, umiał kupić papierosy w kiosku; umiał, jeżeli tylko chciał, ugotować zupę.

Miał to szczęście, że istniała druga strona. To nie był wyłącznie thriller z Krakowa, to nie była wyłącznie poezja, czystość gatunkowa.

Druga strona istniała. Przechodząc pod własnymi oknami spojrzał w górę i zobaczył sylwetkę suki-bokserki w oknie. Pomachał jej ręką.

[...]

Tak sobie myślał. Miał to szczęście, że nie był pracownikiem piekła. Ale nie z powodu jakichś szczególnie kryształowych przymiotów charakteru.

98 J. GUTOROW: *Marcin Świetlicki. Notatki*. W: IDEM: *Niepodległość głosu. Szkice o poezji polskiej po 1968 roku*. Kraków 2003, s. 102.

Nie był pracownikiem piekła, ponieważ nie chciał być już nigdy niczym pracownikiem. Zdecydował, że nigdy, dla nikogo, nikomu, z nikim.

M. ŚWIETLICKI: *Limbus*, s. 51–52

„Trochę autyś” figuruje wszak w procesie dotyczącym wszystkich istnień – dążenia do ulepszeń, odnowy, zmiany, postępu; naprawy. Jednak słowa podmiotu obnażają pewną ich nienaturalność i sztuczność, prowadzącą do groteskowego przemieszania porządków, które wynika z tego, iż świat zatopiony jest we własnej historii. Stare miesza się więc z nowym, tworząc fałszywą rzeczywistość, absurdalnie odnowioną tak, by przypominała przeszłość. Remont z powodu śmierci nie zakryje jej ostateczności i ciągłej obecności, zaś poszukiwanego odkupienia wciąż nie da się odnaleźć. Kontrast pomiędzy opisywanym światem a człowiekiem z wiersza ma unaocznic nie tylko oczywistą równość wszelkich istot wobec śmierci. Pokazuje także, iż ciągła odnowa i permanentne oczyszczanie prowadzą do zagubienia i zaburzenia tożsamości. Śmierć nierozwalnie łączy się z życiem także w postaci bohatera poematu, snującego się po świecie niczym Mickiewiczowski Upiór z IV części *Dziadów*, jednocześnie żywy i umarły⁹⁹. Binarna, poromantyczna konstrukcja podmiotu promieniuje na semantykę i formę całego poematu.

Wyobraźnia człowieka z wiersza zdominowana jest bowiem bardzo wyraźnie przez dwa opozycyjne „żywy”¹⁰⁰ – świata (i człowieka) zewnętrznego i wewnętrznego. Podkreślane jest to w sposobie opisu obserwowanych miejsc, ale także w leksyce poematu. Remont obserwowany jest zza szyby; śladów historii, symbolicznego

99 Żywotność tego nawiązania w poezji Świetlickiego unaoczniał w swoim artykule Dariusz Sośnicki, omawiając związki twórczości autora *Muzyki środka* z dziełami Adama Mickiewicza. Zob. D. SOŚNICKI: *Listopadowe wędrówki umarłego*. „Czas Kultury” 2006, nr 4, s. 66–68.

100 Oczywiście poza życiem i śmiercią.

„trupa” poszukuje się wewnątrz, pod miastem; sam bohater liryczny, określany mianem „autysia”, jest oddzielony od otaczającego go świata. Wizerunek bohatera jest również zbudowany w oparciu o takie opozycyjne zestawienia – podmiot liryczny dość swobodnie zmienia gramatyczną formę wypowiedzi, od partii pierwszoosobowych po mowę zależną. Nie można więc jednoznacznie określić, czy zanurzenie w tytułowej otchłani dotyczy osoby mówiącej bezpośrednio, czy mamy do czynienia z wyobrażeniem, czy z doświadczeniem. Taki zabieg ma oczywiście na celu uwypuklenie płynności stanu przejściowego, zhiperbolizowanie akonkretności i niemożliwości jednoznacznego orzekania. Śmierć i życie, *constans* i zmienne stają się nie tyle złączone, co uzupełniają się wzajemnie w takim stopniu, iż nie sposób odróżnić jednego od drugiego.

Obrazy poetyckiej „otchłani”¹⁰¹ znalazły się w części poświęconej odsłonom czyśćca ze względu na swój specyficzny motyw przewodni, czyli stan zawieszenia, trwania pomiędzy, w bezczasie nieokreślonej przestrzeni. Choć w zacytowanym wierszu Świetlickiego przybiera ona konkretny kształt, wydaje się jedynie

101 Limbus to w teologii chrześcijańskiej miejsce, w którym przebywają dusze nieochrzczonych dzieci (*limbus puerorum* lub *infantium*) lub dusze tych, którzy zmarli przed zmartwychwstaniem Chrystusa (*limbus patrum*). To raczej przedpiekle niż przestrzeń kojarzona lub utożsamiana z czyśćcem, choć w legendach czyściec niejednokrotnie był również traktowany jako przedsionek piekła. Jacek Sokolski pisał: „W Czyśćcu św. Patryka i innych podobnych utworach diabły znęcają się nad pokutującymi duszami, tymczasem teolodzy twierdzili, że Szatan nie sprawuje tu żadnej władzy” (J. SOKOLSKI: *Staropolskie zaświaty...*, s. 246). Pisz o tym także, właśnie w nawiązaniu do poematu Świetlickiego, Paweł Próchniak, zwracając uwagę na graniczny charakter limbusu: „To łacińskie słowo oznacza skraj, zrąb, krawędź, ale wyklada się je również jako przedpiekle. Tradycja chrześcijańska знаła limbus patrum – raj ojców, łono Abrahama; limbus infantium – otchłań nieochrzczonych dzieci; i limbus fatuorum – raj głupców. Innymi słowy limbus postrzegany był jako niebo nieświadomych i zarazem jako miejsce odrzucenia, granica, poza którą nie sięga zbawienie” (P. PRÓCHNIAK: *Hotel Limbus (notatki o „Muzyce środka”)*. W: IDEM: *Wiersze na wietrze...*, s. 101–102).

odzwierciedleniem realności, polifonicznym symulakrem, realnym i nadrealnym zarazem. Taką binarną otchłań przedstawił wcześniej Bolesław Leśmian w tomie *Łąka* (1920), w cyklu *Ponad brzegami*:

Kiedy wnoszę do lasu znój mego żywota
I twarz tak niepodobną do tego, co leśne,
Widzę otchłań, co skomląc w gęstwinie się miota
I rozrania o sęki swe żale bezkreśne.

Rozedrgana zielonym, pełnym rosy płaczem,
Przerażona niebiosów ułudnym pobliżem,
Kona z męki i tęskni nie wiadomo za czem,
I cierpi, że nie może na ziemię paść krzyżem.

I nie wie, do jakiego snu ma się ułożyć,
I szuka, wężąc bólem, parowu lub jaru,
Aby go dopasować do swego bezmiaru,
I zamieszkać na chwilę, i w ciszę się wdroyć.

Czuję rozpacz jej nagą, czuję głód jej bosy,
Jej bezdomność, gałęzi owianą szelestem,
I oczy, które we mnie przez mętne szkła rosy
Widzą kogoś innego niż ten, który jestem¹⁰².

Choć wizja Leśmianowska łączy stan przejścia ze światem natury, zaś ponowoczesna otchłań z wiersza autora *Pieśni profana* została umiejscowiona w obcej, miejskiej przestrzeni, to charakter doświadczenia, tkwienie pomiędzy życiem a śmiercią przy „niebiosów ułudnym pobliżu” okazuje się punktem stycznym odległych utworów, nacechowanym niepokojem paradoksalnie przeplatanych ciekawością odkrywczy. Mimo że Leśmianowskie uwięzienie pomiędzy światami nie dotyczy czyśćca, a widmowości, obu

102 B. LEŚMIAN: *Otchłań*. W: IDEM: *Dzieła wszystkie*. T. 1. *Poezje zebrane*. Oprac. J. TRZNADEL. Warszawa 2010. s. 275.

przytoczonym wierszom (oraz kolejnym, zacytowanym poniżej) wspólna jest strategia osławiania przy pomocy zabiegów polegających na nadawaniu „nieznanemu” cech przez człowieka definiowalnych, w pewien sposób namacalnych, przy jednoczesnym zachowaniu dystansu wobec tajemnicy. W przypadku tekstu Leśmiana ma miejsce ożywienie, w ostatniej strofie zaś wyraźna personifikacja otchłani, która oczywiście stanowi tutaj synekdochę zbłąkanych dusz. W wierszu Świetlickiego *limbus* nie tyle przypomina Kraków, co spleta się z jego ulicami, restauracjami, domem bohatera lirycznego. Owo osławianie odbywa się także na poziomie metatekstowym, w samym akcie kreacji. Leśmian owe graniczne, nierealne doświadczenia wpisuje w ramy świata przyrody. Jak pisze Bogusław Grodzki w kontekście *Sadu rozstajnego*, u Leśmiana „spotkanie z przyrodą wykracza daleko poza, rzeklibyśmy: filisterskie jej postrzeganie, gdyż nieodmiennie wiąże się tu ono ze swoją potrzebą aktywnego, wręcz interaktywnego związku człowieka z różnymi, zwykle roślinnymi, reprezentantami tego świata”¹⁰³. Świetlicki uruchamia w cytowanym wierszu dokładnie ten sam mechanizm, nadając, obopólnie, cechy miasta, przestrzeni kultury zaświatom oraz cechy przestrzeni pośmiertnej wędrówki znanym krakowskim uliczkom.

Poemat Świetlickiego jest bardzo wyraźnie uwspółcześnioną wersją katabazy, tylko pozornie bowiem wędrówka odbywa się w planie horyzontalnym. Mamy w tekście wiele symptomów przekraczania pewnych poziomów/wymiarów w zróżnicowanych planach przestrzennych. Była już mowa o podziemiach, a pewne fragmenty tekstu przynoszą perspektywę „wysokości”. Pojawiają się także maskowane pozorami realności światy równoległe, takie jak niezwykle zachęcający „Hotel Limbus”, znajdujący się na granicy, pod numerem 12/13, pełen nieznanomych, ale bliskich twarzy, zapraszający, kusząco bezpieczny, tonący w świetle. Mimo tych wszystkich

103 B. GRODZKI: *O widzeniach dziennych i epifaniach nocnych w „Sadzie rozstajnym”*. W: *Stulecie „Sadu rozstajnego”*. Red. U. PILCH, M. STAŁA. Kraków 2014, s. 205.

superlatyw bohater-mistrz i tu nie znajduje swojego miejsca: „A potem odwrócił się i niemal biegiem, poprzez ciemność, powrócił do domu”.

W poemacie nie zabraknie nawet symbolicznych podróży w czasie:

Nowe kawiarnie przebrane za stare kawiarnie. Do żadnej z nich mistrz nie wszedł, nie umiał. Czuł, że przekraczając próg którejs z nich – przepadnie.

M. ŚWIETLICKI: *Limbus*, s. 54

Podmiot/obserwator uczestniczy w rytmie każdego z tych miejsc jedynie połowicznie, wkracza wszędzie, nigdzie nie będąc u siebie. Jedyny związek odczuwa z miejscem, które zmienia swój charakter i wizerunek „z powodu remontu, z powodu śmierci”. To błakająca się dusza, nienależąca już do świata doczesnego/współczesnego (nieszczególnie też wykazująca chęć owej przynależności), ale także nieodnajdująca jeszcze swojego miejsca po „drugiej stronie”. Zawieszona pomiędzy „jednym krokiem w tył ku ciemności” a „dwoma krokami ku światłu”. Otchłań jest więc w wierszu Świetlickiego pełna pokus, wizyta w jej progach staje się właściwie nieunikniona, jednak to życie, nawet niepełne, nie do końca realne, samotne, ale pozbawione metafizycznego patosu (widocznie zbyt ciężkostrawnego dla „mistrza”), zdaje się bezpieczniejsze w swej rutynowości i oswojonej formie. Następuje specyficzne odwrócenie¹⁰⁴ – bohater, niczym we wspomnianej już legendzie o świętym Patryku, osiąga w końcu cel swojej wędrówki, po czym odwraca

¹⁰⁴ O odwracaniu, zmienianiu kolejności, przenicowywaniu znanych motywów, legend, historii bohaterów-figur osadzonych w kulturze jako jednej z istotnych cech poezji Świetlickiego pisał zarówno Dariusz Sośnicki we wspomnianym już artykule, jak i Marek Wedemann. Zob. D. SOŚNICKI: *Listopadowe wędrówki...*, s. 65–66; M. WEDEMANN: *Niebo czy literatura? (Odwrócenia i odwroty Marcina Świetlickiego)*. „Czas Kultury” 1996, nr 3, s. 4–7.

się plecami (jak pisze Alina Świeściak, w autoironicznym geście) do bramy wejściowej wiodącej do wnętrza poszukiwanej otchłani i odchodzi, nie przekroczywszy nawet jej progu¹⁰⁵. Owa poetycka topozofia¹⁰⁶ odkrywa przed nami binarność otchłani – którą za Tadeuszem Sławkiem określimy szczeliną bytu – w jej kontekście unaocznia się bowiem związek przestrzeni życia z miejscem śmierci. Bliskość otchłani, jej krańcowość i otwartość pozwalają na nowe (metafizyczne) doświadczenia¹⁰⁷.

Owo kurczowe trzymanie się życia czy jego pozostałości sugerowane jest w całym tomie poetyckim *Muzyka środka*, zwłaszcza w krótkim tekście *Remont po śmierci*, stanowiącym właściwie preludium do poematu *Limbus*:

Ogólnie to wesołe ze mnie towarzystwo, bawię
się niesłychanie patrząc jak wynoszą
stąd rzeczy ukochane. Jakże można było
tak kochać rzeczy? Nie ma tu mnie, wcale
nie patrzę, jak wynoszą. Wyobraźnia działa,
ja tam nie patrzę¹⁰⁸.

105 W książce Aliny Świeściak *Lekcje nieobecności* znajduje się krótki szkic o tomie *Muzyka środka*, w którym badaczka tak konstatuje zamykający tom poemat: „Tutaj bowiem bohater doznał objawienia, że «druga strona istniała». «Druga strona» to jednak niekoniecznie Limbus, ale suka-bokserka, którą dostrzegł za oknem i której (z powodu poważnej, bądź co bądź, wyprawy) odmówił spaceru. Teraz może to naprawić. Podróż do Otchłani kończy się zatem powrotem do życia w jego «normalnej» refreniczności” (A. ŚWIEŚCIAK: „*Remont po śmierci*”. W: EADEM: *Lekcje nieobecności. Szkice o najnowszej poezji polskiej (2001–2010)*. Mikołów 2010, s. 95).

106 Topozofia to neologizm użyty przez Tadeusza Sławka. Zob. T. SŁAWEK: *Vedi Napoli, e poli nuori. Neapol i genius loci*. W: *Genius loci w kulturze europejskiej: Kampania i Neapol. Szkice komparatystyczne*. Red. T. SŁAWEK, A. WILKOŃ, Z. KADŁUBEK. Katowice 2007, s. 83.

107 Ibidem, s. 124–125.

108 M. ŚWIETLIICKI: *Remont po śmierci*. W: IDEM: *Muzyka środka...*, s. 35.

Sytuacja liryczna nie jest w wierszu jednoznaczna. Uruchamia przynajmniej dwie równoległe rozgrywające się sceny. Podmiot tekstu może obserwować porządkowanie życiowej przestrzeni (pokoju, mieszkania) bliskiego mu zmarłego. Emocjonalny stosunek osoby mówiącej zdradza niemożność patrzenia, ograniczenie bezpośredniości doświadczania, próbę zdystansowania się („nie ma tu mnie”) oraz to, iż nawet bez obserwacji „wyobraźnia działa”, napędzana emocjami, żalem, traumą utraty. Może to być także monolog wędrującej duszy, oddzielonej już bezpowrotnie od świata żywych, obserwującej jednak rytualne zacieranie śladów jej niedawnej obecności w cielesnej formie.

Obie sytuacje nakreślone w warstwie znaczeniowej wiersza łączy wieloaspektowość wynoszenia. To oczywiście nie tylko wynoszenie rzeczy i pozostałości życia, paraliżujące swą rutynowością i prostotą – doczesny dorobek, wszystko, czym otacza się pojedynczy człowiek, jest z łatwością usuwane. To samo odnosi się do miejsca, niczym palimpsest nadpisywanego przez kolejnych użytkowników po uprzednim oczyszczeniu, remoncie. Wynoszenie dotyczy także ciała zmarłego odprowadzanego do miejsca spoczynku, odrywanego od oswojonej przestrzeni, przedmiotów i otaczających go ludzi. Jednak leksem „wynoszą”, podkreślony przy pierwszym użyciu przez przerzutnię, uruchamia jeszcze jedno skojarzenie – uprawomocnia tezę o swoistej nienaturalności wpisanej w rutynowość całego procesu zacierania śladów po zmarłym. Kryje się w tym słowie także rozkaz: „wynoś się!”, który łączy się z przymusem, brakiem wyboru, przemocą wpisaną w usuwanie zmarłego ze świata żywych – zabiegiem koniecznym, zaś w wierszu wyraźnie bolesnym dla obu stron: zmarłego i tych, którzy go opłakują. Podwojoną perspektywę unaocznia fakt, iż w żadnym słowie nie została podkreślona przynależność, nie wiadomo, czyje to rzeczy i kogo/co wynoszą. Jedyne, co zostało wyeksponowane poprzez użycie zaimka osobowego, to podmiotowość („nie ma tu mnie wcale”), kolejne miejsca pozostają puste. Dodać należy, iż mamy do czynienia z podmiotowością rozmytą, nieidentyfikującą się z miejscem i doświadczeniem, zdystansowaną nie tylko poprzez zamknięte

oczy i swego rodzaju zakłęcie, życzeniowe myślenie: nie chcę być w tym miejscu, nie chcę tego doświadczać, więc udam, że mnie tu nie ma. Dystans podkreślony jest także w językowej formie inicjalnych wersów, wyraźnie ironicznym stwierdzeniu: „wesołe ze mnie towarzystwo”.

Jednak niezależnie od tego, która perspektywa zdominuje odczytanie tekstu, bez wątpienia Świetlicki podąża w obu utworach śladami zmarłych, w pewien sposób projektując ich pierwsze kroki. Czyni to oczywiście przy całkowitej łączności opisywanych doświadczeń z ludzką egzystencją, choć w specyficzny sposób rozkładając akcenty zagubienia, niemożności zadomowienia, zawieszenia pomiędzy różnymi światami, tak, by ocena „żywy czy umarły” pozostała nierozstrzygnięta. Pisarz tworzy w ten sposób złożoną metaforę samotności, nieprzystawalności, pustki, „martwego życia”.

Podobne doświadczenie szukania, Leśmianowskiego „węszenia bólem”, podążania tropem zmarłych aż do granicy światów odnajdziemy w innym współczesnym tomie poetyckim *Wszyscy nasi drodzy zakopani* Dariusza Suski. W przywołanym tomie temat drugiej strony i świata zmarłych jest kluczowy dla wszystkich zamieszczonych w nim utworów, jednak przytoczę tylko fragmenty jednego z nich, głównie ze względu na pojawiającą się w tkance wiersza otchłań (nie ma w nim mowy o czyścicu, ale warto przyjrzeć się właśnie owej graniczności światów), zatytułowanego *Sektor niemowląt: ci, co nie zdołali*:

sektor niemowląt: ci, co nie zdołali
dowiedzieć się, że żyją (zdumiewa mnie to), zmarli
zanim mogli porzucić lub powziąć nadzieję,
dziś jest prawie zero, pogodnie choć wieje¹⁰⁹

109 D. SUSKA: *Sektor niemowląt: ci, co nie zdołali*. W: IDEM: *Czysta ziemia...*, s. 41.

Jak pisze Michał Olszewski, elegie Suski mają w sobie pewien rys peryferyjności¹¹⁰. Zauważyć to można w strategii poetyckiej, która w całym wspomnianym powyżej tomie, ale także w wielu innych tekstach poetyckich autora *Calej w piachu*, pełni funkcję dominującą. Choć w wyniku tych zabiegów, ulegając pozorom, można by posądzić poetę o trywializowanie śmierci, polegają one głównie na wpleceniu straty w każdą warstwę ludzkiej egzystencji. Mówienie o śmierci językiem dziecka, wyliczanie wszystkich minizagład, indywidualnych strat, od mrówek po najbliższych, kryje w sobie próbę oswojenia odchodzenia, ale także mówienia o nim językiem „naturalnym”. Jak pisze Alina Świeściak:

Dariusz Suska [...] nie postrzega śmierci jako wielkiego tematu kultury – dla niego jest ona przede wszystkim okrutnym prawem natury. Podmiot Suski patrzy na świat poddany prawu przemijania czułym okiem bezradnego¹¹¹.

Prawo przemijania nie oszczędza w tej poezji nawet dzieci, zaś w cytowanym powyżej wierszu śmierć nabiera szczególnego charakteru, który wyczytać można z kompozycji językowej. Oto obok uwspółcześnionego (stechnokratyzowanego czy też zutytylizowanego) opisu otchłani, na przestrzeni niemalże jednego zdania pojawia się zarówno trawestacja cytatu z utworu *Testament mój* Juliusza Słowackiego („Lecz zaklinam niech żywi nie tracą nadziei”¹¹²), jak i prognoza pogody („dziś jest prawie zero, pogodnie choć wieje”). Nie trywializuje to jednak śmierci, a wpisuje ją

110 M. OLSZEWSKI: *Elegie peryferyjne Dariusza Suski*. „Studium” 2001, nr 1, s. 190–194.

111 A. ŚWIEŚCIAK: *Śmierć w poezji współczesnej (Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki, Dariusz Suska, Jacek Dehnel, Marcin Siwek, Tomasz Różycki, Wojciech Wencel)*. W: *Zamieranie. Interpretacje*. Katowice 2007, s. 165.

112 J. SŁOWACKI: *Testament mój*. W: IDEM: *Wiersze. Nowe wydanie krytyczne*. Oprac. J. BRZOZOWSKI, Z. PRZYCHODNIAK. Poznań 2005, s. 198. Tekst Słowackiego znajduje się na stronach 197–200, przytoczony przeze mnie cytat znajduje się na stronie 198.

w rytm codzienności, co stanowi zadanie zdecydowanie trudniejsze w przypadku odchodzenia niewinnych dzieci, śmierci zaburzającej ład, niespodziewanej. Owo przemieszanie porządków to oczywiście po raz kolejny gra z konwencją, jednak w tym przypadku odzwierciedla między innymi wpisana w wiersz kompilację światów:

[...] po zmianie mój tato wychodził
z niebieskiego jelcza, siedł tutaj, odgrodził

się całkiem od świata, gdy brata zamknęli
w białej ślubnej trumience, mówią: przy niedzieli
omijał kościoły, ja myślę: gdy skały
rozbijał kilofem szukał go, zbyt mały

byłem, żeby to wszystko spamiętać
(kopalnia ach kopalnia piękna jak legenda,
więc prowadź mnie za rękę przez ciemną dolinę,
misia w drugiej ręce będę niósł, godzinę

spędzimy na spacerze po przodku, chodnikach,
no i tak zrobimy, by przestali znikać)

D. SUSKA: *Sektor niemowląt: ci, co nie zdołali*, s. 41

Rozpacz wywołana utratą podkreślona została w wierszu poprzez irracjonalną, obezwładniającą rozsądek chęć odzyskania, ocalenia bliskiej osoby. Jednak czyniąc z cierpiącego ojca współczesnego Orfeusza, skazuje się go z góry na porażkę, unaocznia niemożność przełamania ustalonego porządku. Usilne łączenie pragmatyzmu (pracy w kopalni, niebieskiego jelcza, prognozy pogody) ze sferą metafizycznej tajemnicy, wyobraźni (poezja Słowackiego, legenda, przekraczanie granicy pomiędzy życiem a śmiercią) prowadzi do pozornie terapeutycznej konkluzji: „więc prowadź mnie za rękę przez ciemną dolinę”. Chęć uczestnictwa oraz słowa zrozumienia wypowiedziane przez dziecięcy podmiot uruchamiają

archetypiczną figurę ojca, któremu powierza się swój los, któremu pozwalamy się prowadzić, ojca-pasterza z *Psalmu* 23. W wierszu jednak następuje przełamanie klasycznego obrazu. Ojciec nie jest w nim wszechwiedzącym opiekunem, a niemal ogarniętym przez szaleństwo zagubionym człowiekiem. Zaufanie, jakim został obdarzony, może prowadzić do zguby, do rezygnacji z życia na rzecz śmierci. Figura ojca-opiekuna zostaje więc unieważniona, zanegowana, a niekwestionowana, dziecięca ufność może skończyć się tragicznie.

Zakończenie wiersza przywodzi na myśl inny jeszcze utwór Leśmiana:

Dwunastu braci, wierząc w sny, zbałało mur od marzeń strony,
A poza murem płakał głos, dziewczęcy głos zaprzepaszczoney.

I pokochali głosu dźwięk i chętny domysł o Dziewczynie,
I zgadywali kształty ust po tym, jak śpiew od żalu ginili...

Mówili o niej: „Łka, więc jest!” – I nic innego nie mówili,
I przeżegnali cały świat – i świat zadumał się w tej chwili...

Porwali młoty w twardą dłoń i jęli w mury tłuc z łoskotem!
I nie wiedziała ślepa noc, kto jest człowiekiem, a kto młotem?

„O, prędzej skruszmy zimny głaz, nim śmierć Dziewczynę rdzą
powlecze!” –

Tak, wałac w mur, dwunasty brat do jedenastu innych rzecze.

Ale daremny był ich trud, daremny ramion sprzęg i usił!
Oddali ciała swe na strwon owemu snowi, co ich kusił!¹¹³

Hipnotyzująca wręcz chęć poznania tajemnicy „drugiej strony”, zachłanność poznawcza i niezaspokojone pragnienie, także pragnienie

113 B. LEŚMIAN: *Dziewczyna*. W: IDEM: *Poezje wybrane*. Wrocław 1983, s. 150–152.

erotyczne¹¹⁴, okazują się silniejsze niż racjonalizm oraz bezpieczna i stabilna codzienność. Oba przywołane teksty koncentrują się nie tylko na pojęciu poznania, ale także ocalenia, jedynie pretekstowo dotyczącego pojedynczego, konkretnego istnienia. Poezja obu twórców ma bowiem w pewien sposób spowolnić procesualność znikania. W utworze Leśmiana zobrazowane to jest stopniowaniem odchodzenia – od obrazu silnych, młodych mężczyzn, poprzez cienie, po samo narzędzie i pogłos dawnego istnienia – wyłączaniem kolejnych zmysłów z możliwości percepcji zanikających ludzi czy przedmiotów. W zacytowane teksty, choć dzieli je niemalże stulecie i inne są motywacje bohaterów, wpisana jest silna potrzeba ocalenia zanikających – poprzez przedłużone trwanie w obrazie poetyckim, ale także poprzez uzmysłowienie odbiorcy ich obecności, choćby w zmienionych formach niedostępnych już zmysłom.

Nie tylko więc Juliana Przybosia łączy z Leśmianem opisana przez Zdzisława Łapińskiego metoda twórcza:

Ale może jeszcze ważniejsze jest coś, co za Przybosiem nazwę „bezbóżną epifanią”. Słowa te odniósł pisarz do metafory, metafory jako

114 Chodzi o erotyzm rozumiany za Bataille'em jako zjawisko niewyraźne i niezgłębialne, a jednocześnie niedające się zignorować, swoista *idée fixe*. Jak pisze Sabina Strózik w kontekście *Erotyzmu*: „«Mała śmierć», choć jest pełnią życia, to nosi na sobie piętno śmierci. Stanowi moment transgresji, eksplozję supernowej, nieznajdującej (i nieszukającej) kierunku. Jedyne moment wejścia w zaświaty bez rozstawiania się ze światem doczesnym. Niczego jednak ta chwila nie rozwiązuje, zostawia nas potem z jeszcze większym niedosytem i w jeszcze większej samotności. Z istot złożonych z dwóch ciągłych bytów powracamy do naszych jednostkowych nieciągłości, dojmująco bolesnych, bo po wielokroć zawieszonych «między», owładniętych i nieporadnych”. Zob. S. STRÓZIK: *Errata do erotyzmu (Georges Bataille: „Erotyzm”)*. „artPapier” 2016, nr 4 (292) [online]. Dostępny w internecie: <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=297&artykul=5399> [dostęp: 20.02.2016]. Podobnie jest z próbą doświadczania tajemnicy śmierci i „drugiej przestrzeni” – jeżeli w ogóle przynosi ukojenie, to jest ono chwilowe i konotuje kolejne pytania, następne fale zwątpienia, pogłębia dojmujące uczucie samotności i bezsilności.

takiej, ale oddają one dobrze całość przeżycia, ku któremu grawituje twórczość obu poetów. Szerszym pojęciem byłby „naturalny supranaturalizm”, nazwa wzięta od Carlyle’a, którą Abrams umieścił w tytule swojej wielkiej książki o romantyzmie. Jest to opowieść o dziejach wrażliwości religijnej, która odradza się u schyłku osiemnastego wieku i balansuje na granicy wiary i niewiary, zawsze w konflikcie z religiami objawionymi, czerpie zaś swe siły z indywidualnej wyobraźni, choć posługuje się przetworzonymi schematami pojęciowymi i obrazowymi tradycyjnego piśmiennictwa chrześcijańskiego. Otóż ten „naturalny supranaturalizm” nie wygasł wraz z poezją romantyczną i ogarnia mniej więcej półtora stulecia łącznie z naszą nowoczesnością. Jego wstępnym warunkiem jest uchwycenie w słowach tego, co z takim szyderstwem określają dekonstrukcyoniści jako „obecność”¹¹⁵.

Wiersz Suski, cały właściwie zbiór poetycki *Wszyscy nasi drodzy zakopani*, oscyluje wokół tego granicznego doświadczenia, obecności śmierci, cieni tych, którzy odeszli, ale także obsesyjnych wręcz prób odkrycia sensu odchodzenia i charakteru owego przejścia pomiędzy światami. Nie chodzi w nim oczywiście o dosłowne ocalanie zmarłych czy też zbawianie poprzez poetyckie słowo, ale o możliwość wskrzeszenia samej wiary, uchwycenie w słowach tego, co nie-obecne, ale potencjalne, potrzebne. Wypełnienie luki po stracie sensem, choćby ulotnym i paradoksalnie irracjonalnym, zatrzymanie w słowach tego, co podlega znikaniu, zdaje się podstawą tej poezji.

Powyższe analizy unaoczniają, jak niewiele zostało z pierwotnych opisów czyśćca, przede wszystkim udowadniają nieukonstytuowane rozumienie owej przestrzeni, jej wyglądu i funkcji. Oczywiście w kontekście kreacji poetyckich, laickich wizji zaświatów, które stanowią przedmiot niniejszych rozważań, trudno wskazywać dominujące obrazy archetypiczne, jednak pewien krąg pierwotnych skojarzeń lub tych, które stanowiły podstawę dla samego

115 Z. ŁAPIŃSKI: *Dwaj nowocześni: Leśmian i Przyboś*. „Teksty Drugie” 1994, nr 5–6, s. 84–85.

chrześcijaństwa, pozostaje podobny zarówno w przypadku nieba, jak i piekła. Zasada ta nie obowiązuje w odniesieniu do „przestrzeni pokuty”. Nawet najbardziej klarowny obraz – przedstawienie czyśćca jako „tymczasowego piekła” w *Boskiej komedii* (które jest zdecydowanie niekanoniczne, ale w pewnym stopniu stanowi podstawowe literackie odniesienie) – traktowany jest w poetyckich kreacjach purgatorium niezwykle swobodnie, wręcz marginalnie. Potencjalna możliwość oczyszczenia, zbawienia, niedookreślone zawieszenie pomiędzy światami to właściwie jedyne cechy, jakie wskazać można w obrazach czyśćca w poezji powstającej po 1945 roku, wyłączając z tego zestawienia twórczość Miłosza. Nie chodzi w nich o sam obraz czyśćca, ale o metaforykę i potencjał semantyczny, jaki owo określenie uzyskuje w opisie doświadczeń egzystencjalnych. Proces laicyzacji rozważań ewokujących chrześcijańską (czasem judeochrześcijańską) eschatologię jest oczywiście widoczny bardzo wyraźnie we współczesnych poetyckich kreacjach zaświatów (czy jedynie w nawiązaniach, jak w poezji Julii Hartwig). Jednak pokazanie zaawansowania tej transformacji na przykładzie obrazów czyśćca wydaje się najbardziej wyraziste. W tych tekstach rysuje się także z ducha postsekularna potrzeba odrestaurowania zaświatów, unowocześniająca je i indywidualizująca, jednak w momencie starcia się z owym czyśćcowym „pomiędzy” uwidacznia się nieumiejętność przezwyciężenia zarówno obrazu nieobecnego Boga, jak i przywiązania do doczesności. Każdorazowa reprezentacja wyobrażeń momentu przejścia wyzwala dojmujący, podświadomy lęk przed utratą.

Wyłączenie z tych syntetycznych wniosków poezji Miłosza dotyczy jedynie kilku przypadków. Omawiany wiersz *Historie ludzkie* całkowicie przesuwą czyściec w sferę doświadczenia egzystencjalnego, właściwie wręcz w obręb rozważań metapoetyckich. Unowocześnione wizje zaświatów każdorazowo lokowane są niezwykle blisko doczesności, w przywiązaniu do życia, nawet takiego, do którego człowiek z wiersza nie przystaje, jak w tekstach Marcina Świetlickiego. W poezji kolejnych pokoleń, zwłaszcza w twórczości nowofalowej, następnie w tekstach powstających po roku 1989,

środek ciężkości owej dualistycznej projekcji świat(y) – zaświaty balansuje w stronę ziemi i ludzkiej codzienności, ewentualnie niebezpiecznie oscyluje „pomiędzy”.

Sam moment przejścia i owego zawieszenia „pomiędzy” trudno uznać za formułę charakteryzującą jedynie czyściec czy związany z nim krąg semantyczny, zdecydowanie zaś nie sposób odnieść owych dookreśleń wyłącznie do rozważań o eschatologii, nawet najszerzej rozumianej, odczytywanej z perspektywy postsekularnej. Nie zabraknie jednak aspektów spajających poetyckie obrazy przywołane w niniejszym rozdziale pewną nadrzędną ramą. Mowa mianowicie o, podkreślanej także w chrześcijańskich przedstawieniach czyścica, wymianie kierunku dialogu. To nie doczesność próbuje nawiązać kontakt ze światem duchowym, ale to dusze potrzebują kontaktu z ludzką codziennością. W katolickich przesłaniach chodzi oczywiście o kwestię modlitwy za dusze czyścicowe czy wstawiennictwa, co jest podkreślane przy każdym nawiązaniu do purgatorium¹¹⁶. W przypadku poetyckich, zlaicyzowanych kreacji to „druga strona” wabi i przyzywa świat doczesny lub wdziera się w jego struktury, zaburzając granice. U Miłosza „dusze nieobecne”, nieco strywalizowane w tym przekazie, „ćwierkają w dole”, chciałoby się powiedzieć – zaczepnie i niezbywalnie. W wierszu Suski to „wszystkie śmierci stycznia” atakują wzrok obserwatora, zaś w przytoczonych utworach Marcina Świetlickiego nie jesteśmy w stanie wykluczyć, iż podmiot mówi z perspektywy osoby, która przekroczyła już próg doczesności – teraz z niedowierzaniem

¹¹⁶ Na stronie: http://katolik.d500.pl/index.php?option=com_kunena&func=view&catid=182&id=2238&limit=7&limitstart=7&Itemid=121 [dostęp: 25.02.2016] znajdują się krótkie recenzje książek o czyścicu wydanych w ostatnich latach. Recenzje zwykle rozpoczynają się od słów: „Książka w prosty i przystępny sposób wyjaśnia czytelnikowi, czym jest czyściec...”. Kluczowa przystępność wyjaśnień łączy się z aurą baśniowości, podobną legendom o świętym Patryku. Przede wszystkim zaś także ta popularna literatura zespala los dusz czyścicowych z ziemską egzystencją, przedstawiając niejednokrotnie instrukcję „dla żywych”, dotyczącą sposobów, jakimi pomóc można duszom czyścicowym.

i jednoczesnym zaciekawieniem obserwuje świat, do którego już nie należy. Tym, czego w tych wizjach zdaje się brakować, a co z kolei dominuje w dogmatycznych przekazach, jest nadzieja na zbawienie, którą precyzyjnie wyraża (spośród plejady omówionych pisarzy) jedynie Miłosz. W zestawieniu z rozmyciem i niepewnością czyścica wygrywa konkret doczesności, przestrzeń, w której wyobrażenia i percepcja pracują bez większych przeszkód. „Mistrzowie Sądu Ostatecznego” i mistrzowie wyobraźni – poeci – chętniej „malują” przed odbiorcą wizje nieba lub piekła, także z tego względu, iż „figura braku” (dodatkowo należy zaznaczyć, iż jest to brak dwoisty, dotyczący zarówno życia doczesnego, którego już nie jest się częścią, jak i zbawienia, którego się jeszcze nie dostało) i niespłacony dług, dominujące w postrzeganiu purgatorium, niebezpiecznie zbliżają się do nicości.



W (u)ścisku z nicością

W przestworów niepokoje
Chmur spodem, niebios dnem
Lecimy obydwójce
Pośmiertnym gnani snem.

– „Czy widzisz drogę pylną?” –
– „Stóp czyichś widzę ślad...”
Tak śpieszno nam i pilno
Zobaczyć inny świat!...

– „Znasz nicość, mgłą topazu
Przelśnioną tu i tam?...”
– „Znam dziwnie i od razu,
Na niewidziane znam!” –¹¹⁷

Obecność tego rozdziału w książce dotyczącej zaświatów może wydawać się nieadekwatna, jawić się jako gest wyjścia poza nakreślony we wstępie temat rozważań. Zanim więc zajmę się – bardzo pobieżnie, jedynie kontekstowo – narracją o nicości, pozostaje wytłumaczyć umieszczenie tego rozdziału w książce poświęconej wizjom zaświatów w polskiej poezji współczesnej. Przede wszystkim w owej współczesności taki porządek rozważań nie narusza, dawno

¹¹⁷ B. LEŚMIAN: *Po śmierci*. W: IDEM: *Dzieła wszystkie*. T. 1. *Poezje...*, s. 441. Tekst pochodzi z cyklu *W nicość śniąca się droga*, zamieszczonego w tomie *Napój cienisty*.

już zniwelowanego, porządku chrześcijańskiej triady przestrzeni zaświatowych, a nicość stanowi w dużej mierze siłę napędową ich ciągłego trwania i swoistego postsekularnego powrotu w dyskursie kulturowym, mobilizuje do ponownego „zaczarowywania świata”, ekwiwalentyzowania nicości.

Przed rozpoczęciem interpretacji wybranych reprezentacji nicości w poezji polskiej powstającej od roku 1945 warto odpowiedzieć na pytanie, jak w niniejszym rozdziale definiowane jest to zjawisko oraz pewne pośrednie „stany” i „doświadczenia” z nim związane. Przede wszystkim słowo „nicość” i wszelkie jej dookreślenia czy synekdochy („nic”, „pustka”) nie będą w niniejszym rozdziale leksemami homogenicznymi w swym znaczeniu. Powodowane jest to niejednorodnością materiału, który poddawany jest analizie. Jak pisze Stanisław Barańczak:

Naczelna zasada poezji, cała ta paradoksalna zwężłość produkująca wieloznaczność i wieloznaczność istniejąca na przekór zwężłości, jest nie tylko środkiem samoobrony jednostki w zmaganiach z Nicością. Jest również poświadczeniem trzech zewnętrznych instancji, które to mają ze sobą wspólnego, że w walce z Nicością każda jest sprzymierzeńcem jednostki, a zarazem ją przerasta. Te trzy obiekty odniesienia to Inni, Świat i Transcendencja¹¹⁸.

Ta odpowiedź i wspomniane w niej płaszczyzny posłużą jako punkty odniesienia dla zagadnień poruszanych w niniejszym rozdziale oraz kolejnych „imion pustki” pojawiających się w poszczególnych utworach poetyckich. Płaszczyzny te wymagają jednak pewnych dookreśleń, gdyż są niezwykle pojemne znaczeniowo i odnoszą się niemal do wszystkich aspektów życia współczesnego człowieka.

118 S. BARAŃCZAK: *Tablica z Macondo, albo: najkrótsza poetyka normatywna na użytek własny, w sześciu literach bez znaków diakrytycznych, z dygresjami motoryzacyjno-metafizycznymi*. W: IDEM: *Wiersze zebrane*. Kraków 2007, s. 509.

W filozofii Martina Heideggera nicość posiada status ontologiczny – jest przeciwieństwem bytu; bycie bytu „współistnieje” z nicościowaniem się nicości¹¹⁹. Wszelkie mówienie o tym specyficznym, niedookreślonym zjawisku staje się jego jednoczesnym zaprzeczeniem. Językiem, w którym nicość, we wszystkich swoich odsłonach, zagnieździła się jednak bez problemów (pomimo paradoksu swej niewyraźności bądź właśnie przez wzgląd na jego zawilość), wydaje się poezja. Nicość bowiem oszukuje wszelkie procesy poznawcze, poezja zaś przekracza ich granice. Dodatkowo w literaturze, nie tylko współczesnej, niejednokrotnie unaocznia się fakt złączenia istnienia i nicości na zasadzie awersu i rewersu¹²⁰. Wracając do przytoczonego na wstępie wiersza Bolesława Leśmiana, właśnie owo złączenie przeciwieństw, które wzajemnie oświełają swoją istotę, sprawia, iż można znaleźć sposób na opisowe przybliżenie natury nicości¹²¹.

Nicość, dziwnie znana, dość powszechna w doznaniach jako horyzont obawy czy nakierowanej nań refleksji, posiadająca niejednorodną naturę i wiele różnorodnych odsłon, stanowi semantyczny wentyl nie tylko dla rozważań oscylujących wokół eschatologii czy metafizyki – jest także naturalnym składnikiem samotności, braku, utraty, żałoby, duchowej i materialnej pustki, ekwiwalentyzuje więc w języku odmienne stany i zjawiska. Stanowi między innymi fundament poszukiwania możliwości istnienia zaświatów, a tym samym podstawę rozważań zgromadzonych w niniejszym opracowaniu. Lęk przed zagarnięciem sensu bytu przez „nic” skłania

119 Zob. M. HEIDEGGER: *Bycie i czas*. Przeł. B. BARAN. Warszawa 1994. W kontekście samego języka warto zapoznać się z inną pozycją: M. HEIDEGGER: *W drodze do języka*. Przeł. J. MIZERA. Warszawa 2007 oraz M. HEIDEGGER: *Fenomenologia życia religijnego*. Przeł. G. SOWIŃSKI. Kraków 2002.

120 Zob. J. OCHMANN: *Nicość realna w interpretacji Heideggera, Sartre’a, Weltego, Nehera i filozofów Bliskiego i Dalekiego Wschodu*. „Poznańskie Studia Teologiczne” 2009, t. 23, s. 248.

121 Tak pisze o tym zjawisku Głowiński w przytaczanej już monografii. Zob. M. GŁOWIŃSKI: *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*. *Prace wybrane*. T. 4. Kraków 1998, s. 129–130.

do poszukiwań i prób udzielenia odpowiedzi na pytania dotyczące duchowości człowieka współczesnego, które owo „nic” mogłyby zniwelować, zagłuszyć lub choćby zminimalizować czającą się w nicości groźbę bezcelowości istnienia.

W związku z tematem niniejszej książki najistotniejsze będą rozważania dotyczące nicości w wymiarze eschatologicznym. Perspektywa ta najsilniej uwydatnia dualny charakter omawianego zjawiska. Jak pisze Halina Perkowska:

Spełnienie wkomponowanego w strukturę ludzkiej egzystencji nakierowania na sens jest możliwe tylko wtedy, gdy nieskończona, bezwarunkowa i nieunikniona nicość nie jest pustą otchłanią zrównującą wszystko w jedno totalne Nic, lecz znakiem realnej, acz ukrytej, nieskończonej i bezwarunkowej mocy stwarzania, gwarantowania oraz strzeżenia bycia i jego sensu¹²².

Nicość w poezji niejednokrotnie nie prowadzi do ostatecznego końca, ale funkcjonuje właśnie jako źródło – także to, z którego czerpie akt artystycznej kreacji.

W interpretacji poezji współczesnej, w której spotykamy się z szeroko pojętą kontemplacją nicości, oczywiście należy pamiętać o rozważaniach Martina Heideggera. Według filozofa *Nichts* (podobnie jak niebyt) stanowi odwrotną stronę bytu niedającego się jednoznacznie definiować¹²³. Wykraczanie poza byt jest w pismach niemieckiego filozofa gestem natury metafizycznej¹²⁴. Dlatego też w lekturze poezji kreującej laickie wizje zaświatów i nawiązującej

122 H. PERKOWSKA: *Nicość jako zjawiskowa postać Boga*. W: EADEM: *Bóg filozofów XX wieku. Wybrane koncepcje*. Poznań 2001, s. 338.

123 Zob. M. HEIDEGGER: *Bycie i czas*. Przeł. B. BARAN. Warszawa 1994. Rozważania o „byciu bytu” i „nicościowaniu się nicości” przewijają się przez całą rozprawę, warto zwrócić uwagę już na pierwszy rozdział *Wprowadzenia*, s. 3–21.

124 Zob. M. HEIDEGGER: *Podstawowe pytania metafizyki*. W: IDEM: *Wprowadzenie do metafizyki*. Przeł. R. MARSZAŁEK. Warszawa 2000, s. 21–22.

do nicości w różnych jej aspektach i w odniesieniu do wszelkich dziedzin życia warto rozszerzyć sposób definiowania tego zjawiska.

Filozofem, który rozbudowuje rozważania o niebycie o rys egzystencjalny, jest Jean-Paul Sartre – przede wszystkim uzupełniając je o konkret relacji „człowiek – świat”¹²⁵. Za każdym razem, kiedy w tej części książki będzie mowa o nicości, postrzegana jest ona nie tylko z perspektywy metafizycznej, ale także przez pryzmat egzystencji, tak bowiem funkcjonuje zjawisko nicości we współczesnej poezji. Nicość należy rozumieć jako ostateczną katastrofę, brak możliwości odnalezienia nadziei nie tylko eschatologicznej, ale i tej związanej z kształtem doczesności. W kontekście materiału poetyckiego powstającego w latach 1945–2015 nie sposób przedstawić także jednorodnej wykładni samej nicości. Nieraz dotyczy ona będzie zupełnie odmiennych dziedzin życia – od diagnoz politycznych i społecznych, poprzez zmiany w dyskursie religijnym (wywołane sekularyzacją oraz postsekularyzmem), po życie wewnętrzne jednostki. Tak przeprowadzone rozróżnienie wymagać będzie oczywiście dookreśleń w przypadku każdej z poetyckich prób reprezentacji nicości zamieszczonych w tym rozdziale. „Nic” stanowi jedynie zapowiedź nicości absolutnej, ale wpisywane w niemal wszystkie dziedziny życia, zhiperbolizowane poprzez jego nagromadzenie w przestrzeni jednego utworu wyraźniej odsyła do nicości i kieruje semantykę tekstu ku ostatecznej katastrofie. „Pustka” dotyczy wyeksploatowanych symboli, w tym także religijnych, niejednokrotnie związana jest z „pustym niebem”. Pojawia się jednak także w kontekście ludzkiej codzienności, pustki moralnej lub samotności jednostki. W tym i kolejnym rozdziale tej części monografii występować będzie również określenie „nieobecność”. Łączy się ono nierzadko z figurą *deus otiosus* i nicością w wymiarze eschatologicznym, ale jednocześnie najbardziej ze wszystkich wymienionych

125 Zob. J. P. SARTRE: *Byt i nicość. Zarys ontologii fenomenologicznej*. Przeł. J. KIEŁBASA, P. MRÓZ, R. ABRAMCIÓW, R. RYZIŃSKI, P. MAŁOCHLEB. Kraków 2007. Kluczowe informacje o sposobie rozumienia nicości przez Sartre’a zostały zawarte w części I: *Problem nicości*, s. 31–112.

powyżej zjawisk koresponduje z nicościowaniem w aspekcie egzystencjalnym. Nieobecność bez wątpienia dotyczy bowiem Innego, związana jest z utratą zarówno realną, jak i potencjalną.

To oczywiście rozpoznania podyktowane wstępną lekturą tekstu, ich natura związana jest z charakterem badanego materiału. Owe „definicje” nie pretendują do miana ostatecznych, filozoficznych rozstrzygnięć, których zresztą nie brakuje w publikacjach poświęconych wyłącznie temu zagadnieniu¹²⁶. Niejednorodność zjawiska, tylko wstępnie naszkicowana w niniejszym wprowadzeniu, rodzi podstawowy paradoks mówienia o „niczym” – niepoznawalne, niedoświadczalne i niewyraźne „nic” stanowi węzłowe, prymarne niemalże zagadnienie historii idei.

Groźba „nicestwienia” „świata odczarowanego”¹²⁷, ale także nicość jako temat oraz karkołomne próby jej zdefiniowania, uchwycenia jej „istoty” zajmują ważne miejsce w polskiej poezji powstałej po 1945 roku. Z oczywistych względów światopoglądowych, związanych nie tylko z powojenną zmianą i kapitalistyczną racjonalizacją, ale także z wyczerpaniem dyskursu religijnego czy teologicznego, nastąpiło nasilenie się rozważań dotyczących pustki i wszelkich jej aspektów. Nie jest to jednak proces literaturoznawstwa obcy. Był obecny choćby w dziełach Williama Shakespeare’a i już w nich sam temat nicości nie stanowił *novum*. Innowacyjność dotyczy w tym przypadku sposobu mówienia o nicości jak o zjawisku posiadającym status ontologiczny, będącym nie przeciwieństwem,

126 To właśnie lektura tych tekstów pozwoliła na dokonanie tego uogólniającego rozpoznania, wprowadzającego jedynie w problematykę tej części rozdziału. Zob. J. WASIEWICZ: *Oblicza nicości. Z dziejów nihilizmu europejskiego w XIX wieku*. Wrocław 2010. Autor dzieła już w pierwszym rozdziale zaznacza, iż każdy filozof, używając słowa „nihilizm”, ma na myśli niekiedy niemal całkowicie inne zjawiska (s. 23); to samo dotyczyć będzie słowa „nicość”; J. D. BARROW: *Książka o niczym*. Przeł. Ł. LAMŻA. Kraków 2015; M. SÁ CALCANTE SCHUBACK: *Pochwała nicości. Eseje o hermeneutyce filozoficznej*. Przeł. L. NEUGER. Kraków 2008.

127 Formuła zaczerpnięta z rozważań Maxa Webera. Zob. M. WEBER: *Racjonalność, władza, odczarowanie*. Przeł. M. HOLONA. Poznań 2004.

ale uzupełnieniem istnienia. Jak pisze Tadeusz Sławek, inspirowany słowami dramatu *Król Lear*:

Nothing. „Nic” jest przesłaniem kierowanym w naszą stronę przez nieokreśloną siłę, która sprawia, że jest raczej „coś” niż „nic”. Innymi słowy, „Nic” daje nam do myślenia; jest tym, co nas nie tylko „dotyczy”, lecz wręcz „dotyka”¹²⁸.

„Nic” jest więc w dziełach renesansowego twórcy nie końcem, lecz początkiem – stanowiąc motor działań nakierowanych na wyjście poza znane kategorie, paradoksalnie prowokuje otwarcie się na prawdziwą naturę istnienia.

Jak mówić o tym, co niedefiniowalne, ale „dziwnie znane”? Za pomocą języka służącego do opisu zjawisk, które znajdują się „w zasięgu” doświadczenia. Przedstawienie nicości nadające jej cechy przedmiotów i żywych istot, ubierające ją w kształt znany ludzkiej percepcji pojawia się już w roku 1945 w utworze Zbigniewa Bieńkowskiego *Bajka o nicości* z tomu *Sprawa wyobraźni*:

Na początku nie było nic.
[...]
Nicość się staje, nicość każdej rzeczy,
taka, co pełza i taka, co leci,
taka, co wschodzi i taka, co zmierzcha,
nicość z żelaza i nicość z powietrza¹²⁹.

Przed wszystkim należy zwrócić uwagę na tytuł tekstu i zbioru, w którym został zamieszczony, tłumacząc bowiem podstawowe założenia owego przedstawienia. Próba zrozumienia natury nicości przekroczyć musi granice mimetyczności oraz wykreować nowy

¹²⁸ T. SŁAWEK: *NICowanie świata. Zdania z Szekspira*. Katowice 2012, s. 12.

¹²⁹ Z. BIEŃKOWSKI: *Bajka o nicości*. W: IDEM: *Poezje zebrane*. Warszawa 1993, s. 54. Jeżeli nie zostanie odnotowane inaczej, wszystkie fragmenty utworu będą pochodzić z tego wydania.

świat – przy użyciu znanych narzędzi opisu, ale poprzez nadanie im nowych jakości semantycznych. Jak pisze Agata Stankowska:

Opuściwszy swój zjawiskowy kształt poeta stawia nam przed oczyma obrazy ludzaco podobne do opisów pierwotnej przedrzeczywistości. Odnajdujemy je w dwóch kolejnych wierszach cyklu – w *Bajce o nicości* i w *Bajce o wietrze*. [...] Termin „bajka”, związany tak z genologią literacką, folklorem, jak i frazeologią potoczną, zawsze jednak konotujący czynność opowiadania, zmyślania, tworzenia, nasuwa myśl, że – być może – chodzi tu już nie o reprodukcję, ale o nową kreację. Sugestię taką potwierdza fakt, że w obydwu bajkach Bieńkowski opisuje już nie stan, lecz proces¹³⁰.

Owa kreacja wpisana jest w genologiczne odniesienie do bajki, a także przywołanie inicjalnych słów mitów kosmogonicznych znanych kulturze europejskiej. I tak, jak na początku były chaos lub słowo, z których wyłoniła się materia, tak w bajce Bieńkowskiego świat wyłania się z nicości. Jednak na tym jej rola się nie kończy.

Jest człowiek także. Z serca i westchnienia,
z dotyku, wzroku, słuchu, powonienia,
z pragnienia szczęścia, z nieszczęsnej miłości,
z życia, ze śmierci i z nieśmiertelności,

z cnoty, zachwytu, siedmiu grzechów głównych
i wiary, że jest swemu Bogu równy.

Z. BIEŃKOWSKI: *Bajka o nicości*, s. 55

Człowiek okazuje się równy Stwórcy właśnie dlatego, iż pozostaje w nim pierwiastek „nic” – niedefiniowalnego, gnieźdzącego się we wszystkich aspektach trwania, zawsze współuczestniczącego

¹³⁰ A. STANKOWSKA: *Przedustawny porządek wyobraźni Zbigniewa Bieńkowskiego*. „Pamiętnik Literacki” 1997, nr 88 (1), s. 46.

w ludzkim bycie. Nie chodzi jednak o pychę przeświadczenia o własnej boskości czy ignorowanie tego, że posiadamy śmiertelne ludzkie ciało, a nasze życie jest dążeniem ku śmierci. Podobieństwo człowieka i Boga wynika właśnie z pierwiastka niedefiniowalnej pustki¹³¹, a także z konstrukcji językowej, która zdradza, iż w wierszu to człowiek stwarza sobie Boga – „jest s w e m u Bogu równy” (podkreślenie moje M.P.G.). Nie rozumiejąc natury tej pustki i widząc w niej zagrożenie, każda jednostka usilnie próbuje ją wypełnić lub zagłuszyć. Owa zasada zapełniania nicości, a także nawiązanie do mitologii sprawiają, iż wiersz przywodzi na myśl rozważania Bernarda Stieglera dotyczące znaczenia mitu prometejskiego i roli techniki w ludzkim życiu¹³². Według Stieglera technika ma uzupełniać swego rodzaju braki w konstrukcji istoty ludzkiej, jakie dotyczą także człowieka z wiersza Bieńkowskiego. Jeżeli jednak „nicość się staje, nicość każdej rzeczy” oznacza to, iż nie tylko niszczy, ale także kryje w sobie aspekt pozytywny, stając się bodźcem wytwarzania¹³³, możliwością pomyślenia, zaprojektowania, choć

131 Agata Bielik-Robson pisze o „Bezimiennym Bogu przedustawnej, prawiecznej Nicości”, Bóg bowiem z nicości się wyłonił i we współczesnym świecie został do niej niejako wygnany. Zob. A. BIELIK-ROBSON: „*Na pustyni*”. *Kryptoteologie późnej nowoczesności*. Kraków 2008, s. 208.

132 Zob. B. STIEGLER: *Technics and Time*. Vol. 1. *The Fault of Epimetheus*. Translated by: R. BEARDSWORTH, G. COLLINS. Stanford 1998, s. 183–210. To oczywiście świadome uproszczenie, teoria Stieglera jest bowiem głęboko powiązana z koncepcjami czasu i historii. Swoje rozważania o różnych rozumieniach pojęć *logos* i *tekhnē* autor wiąże przede wszystkim z odczytaniem pism zachodnich filozofów, między innymi Martina Heideggera. Przede wszystkim zaś Stiegler przeciwstawia krytyce świata technokracji pogląd, iż to, co ludzkie, jest właśnie związane z techniką (fizyką przyrody). Ciekawy artykuł na ten temat napisał Szymon Wróbel. Zob. S. WRÓBEL: *Perpetuum mobile istoty śmiertelnie protetycznej*. „Znak” 2015, nr 722–723, s. 32–39.

133 Ów pozytywny aspekt pojawia się także w modernistycznych interpretacjach kabały, nicość rodzi potencjalność. A. BIELIK-ROBSON: *Uśmiech Widma bez Ciała: kabalistyczna baśń z Derridą w tle*. „Teksty Drugie” 2016, nr 2, s. 15–37. Bielik-Robson właśnie w celu ukazania pozytywności próżni przytacza, między innymi, myśl Gershoma Scholema.

zapełniane luki generują kolejne potrzeby. To właśnie „nicość pełza, leci, wschodzi, zmierzcha”, staje się motorem powstawania nie tylko świata, ale także przedmiotów, które nie pozwalają wyzbyć się pierwiastka „nic” w pełni, ale na wzór *perpetuum mobile* generują nowe potrzeby.

Co bowiem najciekawsze, stworzony z nicości świat nie wyzbywa się jej całkowicie. Wszelkie stworzenie, materia nieożywiona, a także człowiek biorą udział w procesie: wyłaniają się z nicości, która pozostawia w nich ślad, i ponownie ku niej zmierzają.

Jest człowiek także, lecz on wie już w baśni,
że jest nicością nawet w wyobraźni.

Z. BIEŃKOWSKI: *Bajka o nicości*, s. 55

Creatio ex nihilo pozostawia w poszczególnych pierwiastkach ludzkiego świata piętno, dlatego wszelkie istnienie ma w sobie zarówno elementy realne, doświadczalne, jak i nadrealne, niepojęte i nierzeczywiste. Wyraźne nawiązanie do podstaw chrześcijańskiej teologii sprawia, że w zacytowanym wierszu nicość pełni jeszcze jedną, istotną funkcję. Zwraca bowiem uwagę odbiorcy na figurę Boga – z jednej strony odróżnia Go od człowieka to, iż jest rzeczywistością pierwszą i niestworzoną, z drugiej strony, jeżeli ludzka wiara opiera się na przekonaniu o podobieństwie Boga i człowieka, to czy nicość nie zagraża także przedmiotowi owej wiary? W tym miejscu utwór Bieńkowskiego unaocznia wątpliwość, którą żywił już święty Augustyn. Jak pisze John D. Barrow w *Księżce o niczym*:

Nicość była więc stanem bezpośrednio poprzedzającym ten wzbudzony przez Boga. W wyniku tego miała ona pewne przymioty negatywne, wykraczające po prostu poza bycie czymś innym niż to, czym wszechświat jest obecnie – była byciem z dala od Boga. [...] Nic przedstawiało sobą największe zło. [...] Takie rozumowanie zaprowadziło Augustyna w niebezpieczne rejony myśli, ponieważ

wprowadzając Nic w horyzont bytu, przyznał jednocześnie, że Bogu przed stworzeniem świata czegoś brakowało¹³⁴.

Augustyn, a po nim Tomasz z Akwinu musieli oczywiście tak poprowadzić swoje rozważania, aby ów wniosek „zniwelować”. Poezja współczesna nie musi borykać się z tego rodzaju poprawnością. Bieńkowski zmienia więc model usankcjonowany w klasycznej teologii na *creatio per nihilo*, w pewien sposób pozostawiając akt kreacji nie tylko w rękach Boga, ale także człowieka, choć ten nie jest doskonały i sam pozostaje nicością¹³⁵. Jak pisze Stankowska we wspomnianym już artykule:

Chodzi o taką formę bycia, która – powie autor *Przypisów do oczywistości* – jak „wszystko, co istniejące, istnieje jednocześnie słowem i ciałem”. Jest rzeczą i mitem równocześnie. Jest domeną – powtórzmy za Bieńkowskim – „czynności tworzących istotę rzeczy”, działań wywodzących z nicości ich strukturę. Rodzaj poetyckich chwytów pozwalających na spełnienie tego zadania, ich spektrum może być

¹³⁴ J. D. BARROW: *Książka o niczym...*, s. 105–106.

¹³⁵ Paweł Sarna w monografii poświęconej twórczości Bieńkowskiego zauważa, że: „poezja Bieńkowskiego próbuje stworzyć kolejną wersję mitu o początku człowieka starającego się ujrzeć świat po Apokalipsie jako dobry, nadać właściwą hierarchię rzeczom, czyli zobaczyć siebie pośród i wobec tych rzeczy. Musi on dokonać siebie przy znaczącej Nieobecności Boga. Ze stratą dawnego porządku społecznego wiąże się problem utraty wiary w porządek boski. Co warto przypomnieć, nie można tego wiązać z jakimś jednym faktem historycznym, ale jest to konsekwencją długotrwałego procesu, który doprowadził do zagubienia przez człowieka XX wieku perspektywy metafizycznej oraz języka służącego niegdyś do odzyskiwania kontaktu z przeszłością” (P. SARNA: *Przypisy do nicości. Poezja Zbigniewa Bieńkowskiego*. Mikołów 2010, s. 113). Warto dodać, że w *Bajce o nicości* nie chodzi nawet o przywracanie dawnego porządku, gdyż ten nie istnieje, cały ów porządek ustanawiany jest pomiędzy dwoma, nie do końca przeciwstawnymi biegunami – człowiekiem i nicością. Powstający porządek będzie więc zupełnie nowy. Samo jego ustanawianie, jak w lustrzanym odbiciu procesu nicościowania, również będzie czymś niezwykle żmudnym i długotrwałym, niekoniecznie zakończonym sukcesem.

szerokie, a pojedyncze zabiegi nieporównywalne. Ważna pozostaje przede wszystkim analogia na poziomie „propozycji przeżywania”¹³⁶.

Bieńkowski opowiada więc czytelnikowi bajkę, która odsłania podwójną naturę świata, splatających się w nim elementów uznawanych za realne i pierwiastków nadprzyrodzonych. Ukazuje mu także niejednorodną naturę nicości¹³⁷, proponując postrzeganie braku jako integralnego elementu każdego istnienia i wytworu, gdyż powstały one z potrzeby zapełnienia pustki. Człowiek bowiem nie tylko „składa się”, według słów podmiotu, z „serca i westchnienia,/ z dotyku, wzroku, słuchu, powonienia,/ z pragnienia szczęścia, z nieszczęsnej miłości,/ z życia, ze śmierci i z nieśmiertelności”, ale został powołany do życia także z potrzeby serca, z pragnienia miłości, wypełnia więc również czyjąś pustkę.

Rozważania o nicości, próby definiowania znaczenia tego terminu zdecydowanie nasilają się w momentach kryzysu wiary (także wiary w ideę lub w człowieka), wzmożonego lęku przed tym, iż klasyczne postrzeganie kolejnych etapów ludzkiego losu, a także rozpoznawanie tego, co realne, nie jest już możliwe czy jednoznaczne. Znajduje to odzwierciedlenie w uporczywym powracaniu tematu nicości w sztuce epoki baroku czy renesansu. Oczywiście dotyczyć to będzie także poezji i literatury powstającej po drugiej wojnie światowej, we współczesności zmagającej się z pustką świata unicestwionego, przynajmniej w jego dotychczasowym kształcie. Nicość pojawia się między innymi w poszczególnych wierszach Tadeusza Różewicza, na różnych etapach twórczości pisarza. Nigdy nie stanowi przy tym kategorii jednorodnej – każde „nic” jest inne od poprzedniego i „nawiedza” różnorodne sfery ludzkiego życia.

136 A. STANKOWSKA: *Awangardowy wnuk Leśmiana*. „Poznańskie Studia Polonistyczne” 2009, nr 16 (36), s. 78.

137 Ową niejednorodność nicości zauważył także Aleksander Wat, o czym pisał Jacek Brzozowski w artykule: *Notatki do „Wiersza ostatniego”*. W: *Szkice o poezji Aleksandra Wata*. Red. J. BRZozowski, K. PIetrych. Warszawa 1999, s. 156–158.

Kaliban niewolnik
nauczony ludzkiej mowy
czeka

z pyskiem w gnoju
z nogami w raju
obwąchuje człowieka
czeka

nic nadchodzi
nic w czarodziejskim płaszczu
Prospera
nic z ulic i ust
z ambon i wież
nic z głośników
mówi do niczego
o niczym¹³⁸

Biorąc pod uwagę czas powstania utworu oraz spojrzenie Różewicza na rolę poety¹³⁹, tak wyraźnie wyartykułowane w otwierającym tom wierszu, wspomnieć należy o pierwotnym adresie tekstu. Owo „nic” to karlejąca kultura polska, zniewolona przez represje systemu socjalistycznego. Niczym, formą zastępczą okazuje się także człowiek od prawdziwej i wolnej kultury odcięty. Tekst ten zawiera więc osąd sytuacji społeczno-politycznej lat sześćdziesiątych

¹³⁸ T. RÓŻEWICZ: *Nic w płaszczu Prospera*. W: IDEM: *Poezje zebrane*. Wrocław 1976, s. 512. Jeżeli nie zostanie odnotowane inaczej, wszystkie cytaty z poezji Różewicza będą pochodzić z tego wydania.

¹³⁹ Pisał o niej Marian Kisiel, który w inicjalnym wierszu tomu *Nic w płaszczu Prospera*, a także w innych tekstach poety o poecie – a nie poezji, co ważne – zauważa mocne zakotwiczenie Różewicza w otaczającym go świecie i bardzo silne poczucie odpowiedzialności za słowa, za diagnozy, które się za ich pomocą stawia. Zob. M. KISIEL: *Poezja i godność oraz Role poety*. W: IDEM: *Od Różewicza. Małe szkice o poezji*. Katowice 1999, s. 25–34.

XX wieku, co nie redukuje jego sensów uniwersalnych wyrastających ponad doraźny kontekst historyczny.

Jeżeli lektura zacytowanego wiersza ma się opierać na rozumieniu istoty owego nawiedzającego podmiot „nic”, to przede wszystkim należy zadać sobie pytanie o symbolikę przywołania postaci Prospera, a właściwie jego swoistego widma, rekwizytu. Gest odziewania nicości w płaszcz Prospera jest swoistą, *nomen omen*, trawestacją aktu „zrzućenia z ramion płaszcz Konrada” z wiersza *Czar-na wiosna* Antoniego Słonimskiego. Do powiązania ze sobą tych dwóch tekstów skłonić może fakt, iż, jak zaznacza Peter Brook¹⁴⁰, Prospero to przede wszystkim postać zniewolona romantycznym marzeniem o poznaniu tajemnic świata duchów, zanurzona w nie-realnym oddzieleniu od otaczającej go rzeczywistości, dążąca do zaznania wolności, którą uprzednio musi zdefiniować i nauczyć się rozumieć. Wolność, kluczowa dla zrozumienia zarówno odrzucenia roli romantycznego bohatera, jak i przyodziania nicości w płaszcz Prospera poszukującego jej prawdziwego wymiaru, wydaje się tak samo niedefiniowalna, jak sama nicość.

Zapętlone „nic”, które „mówi do niczego o niczym” przenika wszystkie sfery życia, przy czym podmiot uwidacznia te niegdyś najistotniejsze dla kształtowania światopoglądu człowieka. Trudno też mówić o „człowieku”, bowiem jedynym, co pozostało z jego dawnej postaci, zastąpionej przez animalizowanego niewolnika¹⁴¹ widmowo przypominającego godną jednostkę, są przebranie i ludzka mowa, stanowiące kamuflaż dla nowej, skarłajej formy: „Kali-ban niewolnik/ nauczony ludzkiej mowy”. Nicość przedostaje się

140 P. BROOK: *Wolność i łaska. Rozważania o Szekspirze*. Przeł. A. POKOJSKA. Gdańsk 2014, s. 78–87.

141 O zabiegu animalizacji jako jednym z podstawowych chwytów poetyckich wykorzystywanych przez Różewicza, zwłaszcza w kontekście diagnozy karlejącej kultury, pisali badacze poezji autora *Czerwonej rękawiczki*. Zob. T. KŁAK: *Wokół „Niepokoju” Tadeusza Różewicza*. W: IDEM: *Reporter róż. Studia i szkice literackie*. Katowice 1978, s. 234–238; M. KISIEL: *Pamięć, biografia, poezja. Przypisy do wierszy Tadeusza Różewicza*. W: IDEM: *Pamięć, biografia, słowo. Szkice o poetach dwóch generacji*. Katowice 2000, s. 38–41.

na kolejne poziomy. Paraliżuje relacje międzyludzkie, komunikaty władz czy księży, a także intymność i rodzicielstwo:

nic płodzi nic
 nic wychowuje nic
 nic czeka na nic
 nic grozi
 nic skazuje
 nic ułaskawia

T. RÓŻEWICZ: *Nic w płaszczu Prospera*, s. 512

W tak skonstruowanym fragmencie dochodzi przede wszystkim do „uśmiercenia” człowieka, a właściwie tego, co przynależność do gatunku ludzkiego dotychczas sugerowała. Pozostał jedynie niewolnik, który pełnego człowieczeństwa nie zna lub próbuje je poznać jedynie w prymitywny, niepełny sposób. We wszystkich dziedzinach życia, które do tej pory były domeną istoty ludzkiej, panoszy się „nic”. Pomimo krytyki karlejącej kultury, pejoratywnie określanej jako „nic”, a także degradacji znaczenia człowieczeństwa (co zostało wzmocnione zabiegiem reizacji – już nawet nie „nikt”, a „nic” właśnie) owo „nic” nie jest jeszcze z nicością tożsame. Funkcjonuje w wierszu jako antyteza dawniejszych wartości, wydaje się jednak dopiero zwiastunem ostatecznej katastrofy. Zastosowanie przez poetę anafory i epifory spełnia określoną funkcję – antycypuje możliwy triumf nicości, obrazuje swoiste zapętlenie świata. Cykliczność „nic” od narodzin do śmierci przynosi bowiem zagładę – w miejscu „nic” nie powstaje ani człowiek, ani jego wytwory, ale kolejne „nic”. Wskutek tego zabiegu na znaczeniu traci nie tylko rzeczownik „człowiek”, ale także wszelkie czynności i powinności, które pojawiają się w wybranym przez poetę zestawieniu. Wyzute ze swej przyrodzonej wartości zostają więc wielkie kategorie i pojęcia: rodzina, przyszłość, groźba, wyrok i łaska. Oczywiście obrazuje to dwuwymiarowe poetyckie zmagania – z upadkiem wartości i prymarnych kategorii, ale także z przenicowaniem narzędzia

poetyckiego¹⁴². Prospero jako czarnoksiężnik reprezentuje bowiem również wiarę w magiczną, stwórczą moc słowa, jeżeli jednak pod jego płaszczem kryje się nicość, to wyuczona ludzka mowa nie jest już tym, czym mogłaby się wydawać, słowa straciły znaczenie¹⁴³.

Nicość w poezji Różewicza, nie zawsze związana z eschatologią, promieniująca na ludzką egzystencję i ewokująca wielowymiarową pustkę współczesności łączy się mocno z wyjściowym punktem rozważań niniejszej monografii – bierze swój początek właśnie w zniwelowanej narracji religijnej, „śmierci Boga”, która jest także „śmiercią słowa”¹⁴⁴.

Jak jednak stwierdziło wielu badaczy poezji Różewicza (o czym wspominałam już we wprowadzeniu), jest to dzieło poszukujące i wyznaczające sobie wciąż nowe zadania¹⁴⁵. Pytania stawiane przez

142 O tym aspekcie, zwłaszcza we wczesnej poezji Różewicza, pisze Tadeusz Klak: „Przyjęło się sądzić, iż poezja Różewicza wyraża świat po totalnej katastrofie, a więc w stanie rozpadu; modelowym ujęciem rzeczywistości stanie się cmentarz (wymiennym ujęciem stanie się wkrótce śmietnik). Destrukcji świata odpowiada destrukcja języka, rozpad form” (T. KŁAK: *Wokół „Niepokoju” Tadeusza Różewicza*. W: IDEM: *Reporter róż...*, s. 231–232).

143 Trudno jednak stwierdzić, czy proces ten jest odwracalny lub czy można naprawić zniszczenia. Przytoczony wiersz na pewno nie przynosi rozwiązania. Całość zmagania, kolejne etapy budowania języka są bowiem zawarte w całokształcie poetyckiego (i dramaturgicznego) dzieła Różewicza. Pewne wskazówki daje jednak analiza tego aspektu stylu poetyckiego Różewicza, jakiej dokonuje Teresa Skubalanka: „W przełomowym pod względem stylistycznym tomiku pt. *Formy* z roku 1958 przedstawia nowe formy na kształt żywych istot rozdzierających twórcę na strzępy, aby przywrócić go do nowego życia” (T. SKUBALANKA: *Herbert, Szymborska, Różewicz. Studia stylistyczne*. Lublin 2008, s. 96–97). Idąc tym tropem, można uznać, iż uśmiercenie języka i dawnego rozumienia pewnych kategorii ma stanowić nie dokonaną katastrofę, ale bodziec do poszukiwania form nowych i budowania znaczeń z niczego, którym te dawne formy się stały.

144 Zob. J. GUTOROW: *Urwany ślad. O wierszach Wirszy, Karpowicza, Różewicza i Sosnowskiego*. Wrocław 2007, s. 100–101.

145 Poza publikacjami przytoczonymi we wprowadzeniu do niniejszej rozprawy zob. także: T. DREWŃOWSKI: *Walka o oddech. O pisarstwie Tadeusza Różewicza*. Warszawa 1990, s. 48–86 (Drewnowski pisze o tym zwłaszcza

tę twórczość niejednokrotnie się powtarzają, ale inaczej rozłożone są ich akcenty i zmieniona zostaje perspektywa, z jakiej prowadzony jest ogląd zagadnienia (tzw. poetyka recydingu). Słowo, nawet zamienione w „czczą gadaninę”, nieraz odrestaurowuje swoją moc lub zdawać się tak może człowiekowi, który nie potrafi zachować racjonalnego dystansu wobec mocy językowego narzędzia (niełatwo bowiem funkcjonować w świecie, w którym nie można mieć zaufania do podstawowego medium poznania).

Choć każdy poeta realizuje temat zaświatów (czy szerzej – tematy wiary i śmierci) w sposób niezwykle indywidualny (czasem wręcz przez przemilczenie, zupełnie ten temat pomijając), to w poszczególnych formacjach można wskazać takich twórców, którzy, mówiąc za Zygmuntem Baumanem, próbują w swych wierszach sami „zbudować nieśmiertelność”¹⁴⁶, odrestaurować utraconą wiarę. Pamiętać jednak należy, iż za ową „wiarą” kryć się może nie tylko transcendencja czy eschatologiczna nadzieja, ale także zaufanie do drugiego człowieka czy przekonanie o słuszności danej ideologii. W trakcie tak sprofilowanej lektury tekstów powinno się zwrócić uwagę także na to, iż u podstaw wizji raju niejednokrotnie kryją się projekty utopijne, zwodnicze ideologie, obietnice mające zakrywać prawdziwy cel tych, którzy je głoszą.

Tak pojmowana metaforyczna od-budowa¹⁴⁷ dokonuje się w słowach podmiotu utworu Wiktora Woroszyńskiego:

Więc jeszcze tego było trzeba
więc jeszcze to w pamięci zmieszczyć:

w kontekście podejmowanych przez Różewicza prób definiowania i zgłębiania historii oraz pamięci).

¹⁴⁶ Zob. Z. BAUMAN: *Śmierć i nieśmiertelność. O wielości strategii życia*. Przeł. N. LEŚNIEWSKI. Warszawa 1998, s. 11–12.

¹⁴⁷ Używam pisowni z dywizem, ponieważ trudno określić, czy wiara została utracona, czy właściwie proces poszukiwań jest permanentny i zaowocował współcześnie odzyskiwaniem tego, co utracone, czy jedynie nowymi strategiami odnajdywania wiary i sposobów na możliwość opisywania „duchowości”.

odłamki strzaskanego nieba
deptać bezradnie w obcym mieście.

Potem zejść niżej. Nie do piekieł:
do podziemnego lazaretu.
Lekarzom oddać się w opiekę,
podobnym do zmęczonych kretów.

Patrzeć, jak sączy się powoli
w szklanych arteriach surowica,
patrzeć na rany, wiedzieć: boli,
wiedzieć i widzieć okiem widza.

Potem stąd wyjść. I wszystko przeżyć.
Nad miasta stojąc popiołami,
w sklezione niebo znów uwierzyć –
w sklezione niebo z aniołami

1956¹⁴⁸

Data zapisana pod wierszem w oczywisty sposób zdominuje kierunek lektury, zwłaszcza w przypadku poety politycznie aktywnego, przedstawiciela pokolenia „pryszczatych”. Nie sposób nie wspomnieć w tym kontekście o najistotniejszych elementach biografii pisarza, którego zaangażowanie w działania polityczne i wiara w głoszoną przez władze socjalistyczne ideologię właśnie w roku 1956 zostały brutalnie „strzaskane”. Marian Kisiel, pisząc o symbolicznym dla polskiej literatury październiku 1956, dodaje: „Bunt przeciwko literaturze socrealistycznej nie był buntem «młodych»,

148 W. WOROSZYLSKI: *Miasto*. W: IDEM: *W poszukiwaniu utraconego ciepła i inne wiersze*. Kraków 1988, s. 11. Wiersz pochodzi z tomu *Dawne podróże. Z wierszy 1955–1980*.

w pierwszej kolejności zrodził się w obozie samych socrealistów”¹⁴⁹. Zaliczał się do nich także Woroszyński.

Wracając do przytoczonego wiersza, należy zaznaczyć, iż owo „obce miasto”, w którym nastąpił przełom, to Budapeszt – o roli wydarzeń, jakie miały tam miejsce, w życiu swoim i Woroszyńskiego, pisze Jacek Bocheński:

„Pojedź ze mną do Budapesztu” zaproponował Wiktor przed powstaniem węgierskim w roku 1956. Nie pojechałem, głupio sądząc, że mam ważniejsze zajęcia w Polsce. Nigdy nie odczuuję. Pojechał i towarzyszył świadectwu Wiktora nie żyjący [sic!] już dawno Marian Bielicki.

Jeśli człowiek w ogóle zna prawdę o sobie, po Budapeszcie wygasła we mnie ostatnia iskierka nadziei na komunistyczne ulepszenie świata. Chyba tym bardziej wygasła w Wiktorze¹⁵⁰.

Świadectwem wygaśnięcia tej nadziei zdaje się właśnie zacytowany wiersz. W słowa podmiotu wpisane zostały kolejne etapy prowadzące do ostatecznego upadku wszelkich ideałów wyznawanych przez człowieka z wiersza. Mamy tu do czynienia z zastąpieniem klasycznego porządku „nowymi aniołami”, nowymi autorytetami, z wyparciem symboli religijnych, a także z upadkiem owego nowego ładu, a więc podwójną utratą wiary. „Religia” polityczna, która zastąpiła duchowość i transcendencję, straciła swój pierwotny kształt, wyparta przez prawdę o otaczającym człowieka z wiersza świecie. Jako metafora utraty wiary funkcjonuje w wierszu „strzaśkane niebo”. Może być ono odczytane w lekturze uniwersalizującej jako utrata wiary w transcendencję. Jednak w przypadku wiersza Woroszyńskiego pamiętać należy przede wszystkim o utracie oparcia, jakie dawała bohaterowi ideologia, która w czasie „odwilży” została

149 M. KISIEL: *Zmiana. Z problemów świadomości literackiej przełomu 1955–1959 w Polsce*. Katowice 1999, s. 62.

150 J. BOCHEŃSKI: *Moje przygody z Wiktorem, jak je pamiętam*. W: Woroszyński. *Wieczór wspomnień*. Red. I. SMOLKA. Kraków 1997, s. 7.

niemal całkowicie zanegowana, a światłoienne ujrzały przywdziane w ideologiczny strój zbrodnie i wypaczenia pierwotnych założeń ustroju socjalistycznego¹⁵¹. Po ponownym scaleniu ów socjalistyczny (czy teologiczny) raj stał się w pewien sposób kaleki, osłabiony. Warto zauważyć, że choć wyraźnie deklarowana jest potrzeba „ponownego uwierzenia”¹⁵², to sam proces przebiega dość nieporadnie i niekompletnie. „Leczenie” odbywa się poprzez zniszczenie dotychczasowego świata, odrodzenie wymaga obrócenia w popiół dawnego porządku, wstrząsu porównanego w wierszu do piekła. Uwagę przyciągają bardzo istotne elementy poetyckiego obrazu. „Sklejone niebo” pozbawione jest Boga, ale także, uogólniając i odnosząc rzecz do ludzkiej doczesności, nadrzędnej scalającej istoty – pozostają w nim jedynie aniołowie (ci, którzy próbują przybierać pozory świętości – figura anioła to w wierszu metaforyczny „strój ustroju”), zaś rola piekła została zmieniona – stało się ono koniecznym elementem procesu terapii. Do rozpoczęcia rekonwalescencji potrzebny jest przewrót, który wyrывa z odrętwienia. Owa odbudowa wiary

151 Taką interpretację uprawomocniają inne jeszcze odniesienia autobiograficzne wpisane w przytoczony wiersz. Lazarety mogą się odnosić do studiów medycznych, a zwroty „strzaskane niebo” i „znów uwierzyć” stanowić zapowiedź późniejszego członkostwa poety w KOR-ze. Sama obecność w zniszczonym mieście i zejście do piekieł to oczywiście nie tylko obserwacja powstania na Węgrzech, ale także nawiązanie do drugiej wojny światowej. Owo „znów” sygnalizuje dramat utraty wiary nie w jeden świat, ale już w kolejny, który tak jak poprzedni ulega zniszczeniu.

152 Religijne symbole funkcjonują w wierszu na prawach metafory. Oczywiście jego paraboliczny charakter pozwala w pewnym stopniu na interpretacyjne uogólnienia i semantyczne rozwinięcia, jednak twórczość Woroszyłskiego zbyt mocno osadzona jest w biografii twórcy, by dokonać całkowitej uniwersalizacji znaczeń. O wpływie osobistych doświadczeń na twórczość Woroszyłskiego i strategii narratora-obszawatora w kontekście późniejszej twórczości prozatorskiej (pomimo odmienności materiału, uwagi badacza korespondują także z omawianym wierszem) pisał Jerzy Kandzióra. Zob. J. KANDZIÓRA: *Poetycka formuła prozy autobiograficznej w „Literaturze” Wiktora Woroszyłskiego*. W: IDEM: *Zmęczeniu fabułą. Narracje osobiste w prozie po 1976 roku*. Wrocław 1993, s. 104–145.

wynika w pewien sposób z efektu wywołanego odczuciem wzniosłości, rozumianej za Jean-Francois Lyotardem¹⁵³ jako „katastrofa”, która się zdarza, ale nie dotyka bezpośrednio podmiotu (jak już zostało zaznaczone, w wierszu unaoczniono rolę obserwatora). Jest wpisana w metaforyczne przedstawienie uleczonej choroby czy wizję zniszczonego miasta, za każdym razem jednak podmiot staje się jedynie świadkiem („wiedzieć i widzieć okiem widza”). Odczuwanej potrzebie odrestaurowania wiary towarzyszy w wierszu świadomość, iż nie odzwierciedli to pierwowzoru, nie „zdarzy się” już tak samo¹⁵⁴.

Kwestia ta łączy się niejednokrotnie z transcendencją, jak w wierszu Urszuli Koziół, w którym dokonuje się redukcji znaczenia „słowa”, rozbijając językowe tworzywo na „czynniki pierwsze”:

Na początku nie było słowa
na początku był najwyżej jego początek

jaka głoska
litera
która święta sylaba –

Co poprzedza słowo co
ciebie poprzedza
ekstaza namysł

153 J. F. LYOTARD: *Wzniosłość i awangarda*. Przeł. M. BIEŃCZYK. „Teksty Drugie” 1996, nr 2–3, s. 173–188.

154 Jak zauważają autorzy książki *Literatura wobec niewyrażalnego*, problem braku możliwości wyrażenia za pomocą języka tego, czego doświadczamy w „przeblaskach, iluminacjach czy epifaniach”, jest już bardzo wyraźny w poezji młodopolskiej. Zob. *Literatura wobec niewyrażalnego. Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej*. Red. W. BOLECKI, E. KUŹMA. Łódź 1998 – chodzi przede wszystkim o rozdziały: A. KLUBA: *Niezrozumiałe – nienazwane – nowoczesne. Leśmian i Iwaszkiewicz – dwa modele poetyckiej niewyrażalności*, s. 249–266 oraz G. RITZ: *Niewypowiadalne pożądanie a poetyka narracji* (Jarosław Iwaszkiewicz: „Panny z Wilka”, Tadeusz Breza: „Adam Grywałd”, Wilhelm Mach: „Góry nad czarnym morzem”). Przeł. A. KOPACKI, s. 131–143.

gest
ciemne narzecze pod naskórkiem mowy –
[...]
zbliża się wschodzi od nowa
chwila tamta pierwsza
gdy magma świata musi ulec w końcu
przemocy słowa
i kiedy nic
musi się stać jako coś –

(powiedzmy:
świat jak ty
lub jako ja teraz
tutaj)

U. KOZIOŁ: *** [Na początku nie było słowa...], s. 443

Tendencja ta dotyczyć będzie większości twórców, którzy w jakiś sposób nawiązują do lingwizmu. Za najbardziej reprezentatywny, ale też nietypowy przykład obrazujący zarysowane powyżej zjawisko uznać można poezję Ryszarda Krynickiego, rozwijającą się w kilku etapach¹⁵⁵. W przypadku tej poezji walka z ogarniającą nie tylko świat, ale też język nicością odbywa się poprzez stawianie jej czoła – nie zagadywanie rzeczywistości czy kreowanie jej abstrakcyjnych ekwiwalentów w poetyckim świecie, ale właśnie na drodze poszukiwania nowej dykcji poetyckiej, stawiania czoła

155 Kwestie miejsca religii w poezji Krynickiego oraz różnych wymiarów milczenia w tej twórczości omawiałam już w opublikowanych artykułach: M. PIOTROWSKA-GROT: *W nadziei na powrót (z) zaświatów. Eschatologiczne poszukiwania i wędrówki w polskiej poezji współczesnej*. W: *Wymiary powrotu w literaturze*. Red. M. GARBACIK, P. KAWULOK, A. NOWAKOWSKI, N. PALICH, T. SURDYKOWSKI. Kraków 2012, s. 99–106; M. PIOTROWSKA-GROT: *Czy na końcu będzie słowo? – problem niewyraźności w wybranych utworach Ryszarda Krynickiego*. W: *Kulturowe paradygmaty końca. Studia komparatystyczne*. Red. J. C. KAŁUŻNY, A. ŻYWIOŁEK. Częstochowa 2013, s. 395–408.

niewyraźności poprzez niwelowanie stawiania poezji wymagania jasności reprezentacji. To raczej poznawanie jej istoty, walka od wewnątrz, osławianie nieznanego. Nie jest to walka przegrana, ale z pewnością stanowiąca bardzo duże wyzwanie, nie tylko dla języka.

Niepodlegli nicości, podajmy dalej
niebotyczne pismo obłoków,

podawajmy je z ust do ust¹⁵⁶.

Tekst, w którym pojawia się owa słynna deklaracja niepodległości, poza zaznaczanym już odniesieniem polityczno-społecznym łączy się z inną ważną u Krynickiego figurą – „pisma chmur/ pisma obłoków”. Nieuchwytność natury pewnych zjawisk staje się bowiem dla tej poezji kluczowa – to właśnie ich niepewny status pomaga przeciwstawić się nicości. Konkretność i namacalność rzeczy ulega zniszczeniu, nicestwieniu. Wszystko to, co niepewne, nieuchwytnie, rozmyte, ale zachwycające, ukryte w metaforze „pisma obłoków”, wszystkie ślady i przebliski pozwalają bowiem podtrzymywać wiarę w coś, co przekracza możliwości ludzkiej percepcji. Warto dodać, iż niepodległość wobec nicości przejawia się właśnie w próbach uchwycenia owych przeblisków. Niektóre z pojawiających się w tej poezji sfer nie tyle wymykają się więc wyrażeniu, ile zatapiane są w milczeniu celowo – po to, by ich pierwotny sens się nie zagubił, nie rozmył w złudnym słowie. W poetyckich poszukiwaniach człowiek z wierszy Krynickiego stawia szereg pytań, pozostawiając je bez odpowiedzi, w milczącym zawieszeniu – samo zadawanie pytań nie jest jednak bezczynnością. To, chciałoby się powiedzieć, nieśmiała aktywność, pozbawiona rewolucyjnej siły, stanowiąca jednak swoisty nośnik sensu¹⁵⁷.

156 R. KRYNICKI: *Podajcie dalej*. W: IDEM: *Niepodlegli nicości: wybrane wiersze i przekłady*. Kraków 1989, s. 75.

157 Do opracowań tego tematu w poezji Krynickiego warto dodać trzy teksty: G. PERTEK: *Horror vacui Ryszarda Krynickiego*, s. 137–159 (w którym

Wiersze współczesne, tworzone przez przedstawicieli różnych pokoleń literackich, często łączy wspólny mianownik, swego rodzaju bazowa formuła, która wynika nie tyle z lęku przed nicością, co z bardzo silnej świadomości wniknięcia tej siły (szeroko pojętej, rozpościerającej się od nicościowania dyskursu i braku zaufania do języka, poprzez unicestwienie klasycznie pojmowanych wartości i definicji człowieczeństwa) we wszelkie aspekty ludzkiej egzystencji.

Interesujące rozwiązania przynoszą poetyckie zmagania z nicością w twórczości Mirona Białoszewskiego, swoiste poetyckie próby „przewartościowywania wartości”¹⁵⁸:

kra-kra
zbiorowe, pędzące upaja,
faluje, macha
 drzewo
po drodze przysiadanie¹⁵⁹

stoję
ę to ja
ten patyk
na który nawija się
niebo z wronami
[...]
ile chce

zawarta jest interpretacja pozytywnego aspektu nicości w poezji Krynickiego); K. PIETRZYCH: *Jak milczy Krynicki?*, s. 171–188 oraz J. KISIEL: „Nic, noc?” *Tropy bezsenności w poezji Ryszarda Krynickiego*, s. 49–69 – wszystkie artykuły zamieszczono w monografii wieloautorskiej: *Pismo chmur. Studia i szkice o poezji Ryszarda Krynickiego*. Red. P. PRÓCHNIAK. Kraków 2014.

158 Takiego określenia wobec tej twórczości używa Romuald Cudak. Zob. R. CUDAK: *Świetopełna trześć dziwosłów. Interpretacje wierszy i szkice o współczesnej poezji polskiej*. Katowice 1999, s. 120.

159 M. BIAŁOSZEWSKI: (*kra-kra...*). W: IDEM: *Utwory zebrane*. T. 10. „Oho” i inne wiersze opublikowane po roku 1980. Warszawa 2000, s. 264.

pamięć
moja cesarska mość¹⁶⁰

Podmiot tych wierszy przez lata dokonuje metaforycznego gromadzenia zapasów na wieczność, w czasie której, według słów poety, „wszystkiego zdąży zabraknąć”¹⁶¹. Najważniejsze zdaje się wchłanianie w siebie wszystkich odłamków istnienia, jak w odpowiedzi Kici Koci na reanimację dedykację: „Najważniejsze:/ W te odstępy/ Poupychać/ Kręty – węty”¹⁶². Oryginalna i ciekawa staje się także poetycka gra „mistrza Mirona” próbującego niejako oszukać śmierć za pomocą siły słowa, jak czyni to podmiot wiersza *Wywiad*¹⁶³, czy też przyjęcie takiej perspektywy patrzenia na odchodzenie, która wydobywa aspekt przechodzenia do innego stanu, innego miejsca bytowania, niwelując lęk przed zniknięciem:

a może dusze to druciki
od głów do stóp
i mają w sobie korytarzyki
z bytości w będziość¹⁶⁴

Jacek Brzozowski postrzega w tym kontekście poezję Białoszewskiego jako proces akceptacji śmierci i ułożenie się ze światem w „kpiarski” sposób¹⁶⁵. Jednak należy zaznaczyć, iż niejednokrotnie

160 M. BIAŁOSZEWSKI: *Czarna zima*. W: IDEM: *Utwory zebrane*. T. 10. „Oho”..., s. 264–265.

161 M. BIAŁOSZEWSKI: *Wieczność*. W: IDEM: *Utwory zebrane*. T. 8. Rozkurz. Warszawa 2015, s. 202.

162 M. BIAŁOSZEWSKI: *Kicia Kocia odpisuje poecie na reanimację dedykację (oberek-mazurek)*. W: IDEM: *Utwory zebrane*. T. 10. „Oho”..., s. 270.

163 M. BIAŁOSZEWSKI: *Wywiad*. W: IDEM: *Utwory zebrane*. T. 10. „Oho”..., s. 242.

164 M. BIAŁOSZEWSKI: *** [a może dusze to druciki...]. W: IDEM: *Rozkurz...*, s. 230.

165 J. BRZOZOWSKI: *Wiersze ostatnie Mirona Białoszewskiego*. W: *Pisanie Białoszewskiego. Szkice*. Red. M. GŁOWIŃSKI, Z. ŁAPIŃSKI. Warszawa 1993, s. 201–225.

to także objaw pewnego zmęczenia – ów proces zwielokrotnienia jest według mnie próbą odabstrakcyjnienia śmierci. Jak dowodzi Stanisław Rosiek, poezja Białoszewskiego to projekt, który nie zakłada swego kresu¹⁶⁶. Późna twórczość autora *Szumów, zlepow, ciągów*¹⁶⁷ przynosi więc swoisty zapis permanentnie konstytuującej się filozofii (prze)chodzenia z istnienia ziemskiego w wieczność, z „bytości w będącość”. Jak pisze Frédéric Gros: „Poczucie wieczności to ta nagła wibracja obecności. Wieczność, tu i teraz, jak iskra”¹⁶⁸.

O owych zmaganiach z wiecznością w odniesieniu do prób zadomowienia się w nowej przestrzeni życiowej pisze Joanna Grądział-Wójcik:

Przeprowadzka za Wisłę przypominać zaczyna przeprawę za Styks, a dziewiąte piętro staje się niechcianym przedsionkiem wieczności, otwartą bramą do niebios. [...]

Korytarz stanowi drogę w zaświaty, na drugą stronę życia, i nie chodzi tu tylko o odprawienia rytuału w celu zadomowienia i ukonkretnienie mitu czy przeniesienie rzeczywistości w przestrzeń mityczną¹⁶⁹.

Pisarz odkrywa przy tym, bardziej na użytek własny niż czytelnika, sposoby na oswojenie (choć bardzo nietrwałe, ulotne, podszyte nieprzemijającym lękiem) owej wieczności – raz niechcianej, innym razem fascynującej w swej nowości i tajemniczości:

A to i tak taka wieczność

A nawet jeżeli nie taka
a wieczna wieczność

166 S. ROSIEK: *Pamiętnik z półgrobu*. W: *Pisanie Białoszewskiego...*, s. 130–143.

167 Już sam tytuł zbioru odzwierciedla owo kolekcjonerstwo „istnienia”.

168 F. GROS: *Filozofia chodzenia*. Przeł. E. KANIOWSKA. Warszawa 2015, s. 94.

169 J. GRĄDZIAŁ-WÓJCIK: *Postscriptum, czyli „święte życie” na Lizbońskiej*. W: EADEM: *Zmysł formy. Sytuacje, przypadki, interpretacje polskiej poezji XX wieku*. Kraków 2016, s. 162–163.

to i ona ma podszewkę
i ona się wywróci

i zejdzie¹⁷⁰.

W poezji współczesnej zaobserwować można silny lęk przed odchodzeniem w nic, próbę zagospodarowania miejsca dla ludzkiej duszy. Wszystkie te dążenia łączy niepokój, że za każdą strukturą misternie budującą ludzkie życie kryje się pustka.

Między pustką a pustką
(tam gdzie mieszkasz, tam gdzie mieszkamy)
gwiezdna chusta

gwiezdna chusta upuszczona przez nikogo
gwiezdna chusta i supeł
nikomu zawiązany
supel
z którym się teraz borykasz.

Jaki nikt szedł nie szedł tędy
o czym chciał nie chciał pamiętać
co ci mógł nie mógł przekazać.

Tam gdzie mieszkasz, tam gdzie mieszkamy
gwiezdna chusta i supeł
z którym się teraz borykasz
supel zawiązany nikomu¹⁷¹.

¹⁷⁰ M. BIAŁOSZEWSKI: *A to i tak taka wieczność*. W: IDEM: „Odczepić się” i inne wiersze opublikowane w latach 1976–1980. Warszawa 1994, s. 71.

¹⁷¹ U. KOZIOL: *** [Między pustką a pustką...]. W: EADEM: *Fuga*. 1955–2010. Wrocław 2011, s. 184. Jeżeli nie zostanie odnotowane inaczej, wszystkie cytaty z poezji Urszuli Kozioł będą pochodzić z tego wydania.

Utwór Urszuli Koziół *** [*Miedzy pustką a pustką...*], zadeklowany Celanowi, pochodzący z tomu *W rytmie słońca* opublikowanego w 1974 roku, połączyć można ze słowami Michała Pawła Markowskiego odnoszącymi się do kwestii nicości w sztukach Shakespeare'a, którą badacz za Žižkiem interpretuje przy pomocy narzędzi lacanowskiej psychoanalizy:

W świetle psychoanalizy lacanowskiej something must come of nothing, „coś musi być z niczego”, gdyż taka jest struktura pożądania, ale też taka jest struktura normalnego, niepsychotycznego zakorzenienia w świecie: to „coś” to symboliczna rzeczywistość społeczna, która skrywa przedsymboliczną pustkę, będącą jej prawdziwym źródłem. [...] W centrum Symbolicznego ziele pustka, którą trzeba jakoś wypełnić...¹⁷²

W poetyckim ujęciu Koziół pustka nie jest jedynie niesprecyzowanym źródłem lęku, podszewką świata doczesnego. Przybiera ona kształt stanu permanentnego. Ludzkie życie jest zaledwie niewiele znaczącą, krótkotrwałą pauzą w pustce, która leży u źródeł istnienia i czyha u jego końca, żyjemy bowiem „miedzy pustką i pustką”. Można oczywiście odczytać wiersz jako przedstawienie ukazujące małość ludzkiego świata czy niemal całej galaktyki („gwiazdnej chusty upuszczonej przez nikogo”) w kontekście nieskończoności wszechświata. W figurze nikogo, który „szedł nie szedł tędy” czytelnik ma jednak prawo dopatrywać się także Boga (czy właściwie niedookreślonej Siły Sprawczej) jako „wielkiego nieobecnego”¹⁷³. Stwórca staje się wówczas w słowach podmiotu tym, który porzucił świat – niedbale, przypadkowo, tak jak niejednokrotnie upuszcza

172 M. P. MARKOWSKI: *Szekspir: śmiech i nicość*. W: IDEM: *Życie na miarę literatury. Eseje*. Kraków 2009, s. 109–110.

173 Odczytywanie w wierszach Koziół zarówno metafor obrazujących ludzką doczesność, jak i elementów dotyczących transcendencji jest w pełni uprawnione, ponieważ jak pisze Małgorzata Mikołajczak, wiersze poetki, zwłaszcza te mówiące o śmierci i drugiej stronie istnienia, stanowią „zuniwersalizowaną parabolę ludzkiego istnienia”. Zob. M. MIKOŁAJCZAK: *Podjąć przerwany dialog. O poezji Urszuli Koziół*. Kraków 2000, s. 224.

się szal. Człowiek boryka się z tym, co pozostało, w bardzo krótkim czasie swego życia.

Nie możesz go rozplątać
nie możesz go przeciąć
nie możesz go zgubić
nie możesz go zapomnieć

nie możesz w nim się ocalić
choć kiedyś pewnie i ty
wpełzniesz do jego środka
by obciążyć go swoim znamieniem.

U. KOZIOŁ: *** [*Między pustką a pustką...*], s. 184

Świat, pomimo iż zawieszony w próżni, zadziwiająco przyciąga. Nie jest przy tym waloryzowany jednoznacznie pozytywnie. W misternie zbudowanej metaforze staje się „węzłem gordyjskim”, nieco zmodyfikowanym w stosunku do legendarnego pierwowzoru, gdyż całkowicie odpornym na prymitywne i proste rozwiązania. Dotyczy to także zdolności poznania i nazwania elementów tego świata. Pustka to także niemożność wyartykułowania doświadczeń we własnym języku¹⁷⁴. Do tego rodzaju zmagania odsyła nas dedykacja wiersza. W poezji Paula Celana istnienie łączy się ze słowem.

174 Danuta Opacka-Walasek dostrzega ten aspekt poezji Kozioł, wzbogacając interpretację pojawiających się w tej twórczości miejsc pustych jako sygnatur „kobiecego pisania”. Takie znaczenie owej pustki również wpisane jest w omawiany wiersz. Metaforę zmagania się z węzłem porzuconym przez kogoś innego można rozumieć jako próbę znalezienia własnego języka tak, by nie „wpełzać do środka”, nie dać się pochłoniąć pozostałościom Innego, a właśnie pozostać osobnym istnieniem. Zob. D. OPACKA-WALASEK: *Kobieca sygnatura pod „Listą obecności” Urszuli Kozioł*. W: EADEM: *Pasaże liryczne...*, s. 157–166 (pierwotny druk: D. OPACKA-WALASEK: *Kobieca sygnatura pod „Listą obecności” Urszuli Kozioł*. W: *Interpretować dalej. Najważniejsze książki poetyckie lat 1945–1989*. Red. A. KAŁUŻA, A. ŚWIEŚCIAK. Kraków 2011, s. 197–210).

Jak pisze Philippe Lacoue-Labarthe:

Ale czy istnienie polega wyłącznie na „bycie na sposób bytu”? Pytanie to stosuje się przede wszystkim do człowieka, jedyne go stworzenia, które [...] posiada „poczucie istnienia”. To „poczucie”, jak je można rozumieć na podstawie uwag Celana, obejmuje trzy „zdolności”: zdolność umierania, zdolność przyjmowania (odnoszenia się do) i zdolność myślenia (postrzegania). Wszystkie trzy zespalają się w zdolność mówienia, poprzez którą generalnie poświadcza się obecność, lecz zarazem człowiek, poświadczając, że jest (obecny), zaświadcza to, k i m jest, to znaczy jest tym, kto istnieje jako owa istota zdolna do poświadczenia obecności i nieobecności¹⁷⁵.

Podobnie staje się z człowiekiem w zacytowanym tekście. Cały opis składa się na obraz świata, który w wierszu Kozioł staje się zagadką, w swej znikomości i niewyraźności kumulującą potencjał przyciągania. Co ciekawe, potencjał ten także zrodził się z „niczego”, słowa podmiotu wyraźnie bowiem podkreślają bezcelowość i przypadkowość aktu stworzenia („chciał nie chciał”, „mógł nie mógł” czy metafora świata (istnienia) jako „supła zawiązanego nikomu”). Nadrzędny (boski) plan został całkowicie unieważniony, każda istota jest „przypadkiem” porzuconym w próżni. Człowiek, dookreślany przy pomocy leksemów niosących pejoratywny ładunek semantyczny, pełza, jest obciążeniem i znamieniem, jakby stawał się brzemieniem, niepotrzebną skazą, zwierzęciem niedarżonym żadnym szacunkiem. Dodatkowo fakt, że to „on” boryka się z owym węzłem zawiązanym „nikomu”, sugeruje, iż owa istota nie tylko zawieszona jest w nicości, z której powstaje i do której zmierza, lecz sama jest w pewnym sensie nicością. Kozioł artykułuje to mocniej w innym wierszu, opublikowanym dwie dekady później¹⁷⁶:

175 P. LACOUÉ-LABARTHE: *Pamięć dat: Zdolność nazywania* (29 grudnia 1983, *Les Ayes*). W: IDEM: *Poezja jako doświadczenie*. Przeł. J. MORGANŃSKI. Gdańsk 2004, s. 115.

176 Wiersz *Z pyłu w nic* pochodzi z tomu *Wielka pauza* z 1996 roku.

że nie z gliny powstałeś lecz
z pyłu gwiazdy

przez siebie w głąb
niebawem
przejdiesz na wylot

ty

dzisiaj jeszcze zachłanna
wargo

ty

promienna ciżbo
myśleń i chcień

a jutro
czarny tunel w niczym

ty

w nigdzie nic

U. KOZIOŁ: *Z pyłu w nic*, s. 347

Człowiek skazany jest więc na „nicestwienie”. Przy czym w obu wierszach umieszczone zostały sygnały wyjątkowości istoty ludzkiej, pomimo jej przemijalności i małości wobec wszechświata: w pierwszym wierszu człowiek pozostawia po sobie znamię, w drugim stworzony jest z pyłu gwiazd, a jego brak jest boleśnie odczuwany. Wszystkie te rozważania dotyczą oczywiście ogólnego wymiaru egzystencji, ale wiersz *Z pyłu w nic* przynosi jeszcze jedną odsłonę nicości. Wprowadzone elementy somatyczne („zachłanna warga” sugeruje nawet zabarwienie erotyczne) wyraźnie unaoczniają także

prywatny wymiar straty. Nie-obecność odczuwana jest dogłębniej z powodu tego, iż poprzedzająca ją obecność, „promienna ciżba myślei i chciei”, była stanem realnym. Wiersz wychodzi więc poza ramy potencjalności, odkrywając pustkę w wymiarze konkretnym.

Podobnego „umiejscowienia” nicości w ludzkiej egzystencji dokonuje w swoich wierszach Wisława Szymborska. W znanym wierszu *Dworzec*, zorganizowanym wokół figury „wielkiej niewiadomej”, autorka podkreśla przede wszystkim „N-ieprzewidywalność” życia, wymykanie się istnienia wszelkim planom i ogólnym założeniom. W słowach podmiotu wyraźnie zawarta jest intencja przekazania odczucia braku i nieobecności za pomocą przeciwstawnego zestawienia z obecnością, która dotyczy Innego.

W innym wierszu, *** [*nicość przenicowała się...*], poetka uważa z kolei mechanizm odwrotny – po drugiej stronie bytu jest zawsze potencjalna nicość. Pisze o tym także Tadeusz Nyczek, stwierdzając: „*Dworzec* opowiada o nie-byciu zanurzonym w istnieniu. «*Nicość...*» o byciu wydobytym z niebytu. Tamten – o fikcji, która mogła się zdarzyć, ale nie zdarzyła; ten – o cudzie wyjawienia się życia z fikcji, nicości”¹⁷⁷. Niepokojąca staje się więc myśl o możliwej i nietrudnej zamianie miejsc między „posiadaniem” a „utrata”.

Nicość przenicowała się także i dla mnie.
Naprawdę wyróciła się na drugą stronę.
Gdzież ja to się znalazłam –
od stóp do głowy wśród planet,
nawet nie pamiętając, jak nie było nie być.

O mój tutaj spotkany, tutaj pokochany,
już tylko się domyślałam z ręką na twoim ramieniu,
ile po tamtej stronie pustki na nas przypada,
ile tam ciszy na jednego tu świerszcza,

177 T. NYCEK: *Jarmark cudów*. 30 × Szymborska. Warszawa 2015, s. 154.

ile tam braku łąki na jeden tu listeczek szczawiu,
a słońce po ciemnościach jak odszkodowanie
w kropli rosy – za jakie głębokie tam susze!

W. SZYMBORSKA: *** [*nicość przenicowała się...*], s. 194

W kontekście zacytowanego wiersza o binarności istnienia pisze w swojej książce *Wisława Szymborska* Anna Legeżyńska:

Nicość zatem ma swoją drugą stronę: „wszystkość”, wielość, materialną konkretność. I to jest cud naturalny, cud Początku. Szymborska próbuje jednak też dociec reszty; pyta o Koniec. [...] Za nadmiarem form wykreowanych przez naturę kryje się próżnia, pustka, nicość – taką konkluzję można wyczytać z dawnych i nowych wierszy Szymborskiej¹⁷⁸.

Warto więc dodać, iż „pytając o koniec”, podmiot tych wierszy Szymborskiej, które dotyczą kwestii nicości, zauważa „cud naturalny”, choć nie jest on w stanie przesłonić siły pustki. Jak pisze Anna Węgrzyniakowa:

Byt ciąży ku śmierci – mówią filozofowie rozpaczy. Szymborska zgadza się z nimi tylko w połowie. W wierszu *Nicość przenicowała się także i dla mnie...* (WW) paradoksalnie odwraca kierunek: od nicości ku życiu. Cud zaistnienia poza wiecznością to „ulga po nieprzestrzeni”, „przerwa w nieskończoności”, niebyt przewrócony na drugą stronę. Nad rozpaczą góruje metafizyczne zdumienie [...]. Zachwycona różnorodnością rzeczy, zjawisk, wrażeń, jakie oferuje świat, ma jednak bolesne poczucie ich „nicestwienia”¹⁷⁹.

¹⁷⁸ A. LEGEŻYŃSKA: *Wisława Szymborska*. Poznań 1996, s. 47.

¹⁷⁹ A. WĘGRZYŃIAKOWA: *Nie ma rozpusty większej niż myślenie. O poezji Wisławy Szymborskiej*. Katowice 1996, s. 55.

W wierszu *** [*nicość przenicowała się...*] zauważyć można bowiem istotną zmianę dykcji, inne rozłożenie akcentów niż w wierszach omawianych powyżej. Pustka zdaje się mieć silniejszą pozycję:

Gwiazdne na chybił trafił! Tutejsze na opak!
Rozpięte na krzywiznach, ciężarach, szorstkościach i ruchach!
Przerwa w nieskończoności dla bezkresnego nieba!
Ułga po nieprzeżyciu w kształcie chwiejnej brzozy!

W. SZYMBORSKA: *** [*nicość przenicowała się...*], s. 194

Zacytowane wiersze, zwłaszcza *** [*nicość przenicowała się...*] i *Dworzec*, w pewnym sensie składają się na poetycką reinterpretację teorii względności. Wszystko zależy od układu odniesienia i współrzędnych konkretnego zdarzenia, które zaistniało w danym miejscu i czasie. Tak rozpatrywane zdarzenie staje się cenniejsze, gdyż jest niepowtarzalne, jedyne, nadaje mu to jednak znamiona przemijalności i utraty wpisanej w każdy byt, od momentu jego inicjacji. Jak pisze Legeżyńska:

Pisząc o względności odczucia form bytu jako ważnych i nieważnych, dochodzi Szymborska do relatywizmu. Ten zaś jest nie tylko zaprzeczeniem wszelkich postaw dogmatycznych, ograniczających wolność wyboru tego, „co ważne”, ale nadto wymaga postawy akceptującej: czułości na urodę świata i czułości dla mieszkańców świata¹⁸⁰.

Owa względność nie przeszkadza więc w dostrzeżeniu wspaniałości świata, zarówno tych istniejących, jak i tych potencjalnych. Podsumowanie wiersza nie pozostawia wątpliwości, że *nicość* ma tu pewne aspekty pozytywne, pozwala zauważyć i docenić „zwyčajne życie”: „A mnie tak się złożyło, że jestem przy tobie./ I doprawdy nie widzę w tym nic/ zwyczajnego”.

180 A. LEGEŻYŃSKA: *Wisława Szymborska...*, s. 50.

Jednak wszystkie te wnioski nie wyczerpują tematu nicości w poezji Szymborskiej. Jak już zostało odnotowane, zapewnianie przestrzeni kreacją ma swoją cenę. W znacznie późniejszym wierszu *Nic darowane*, pochodzącym z tomu *Koniec i początek* z 1993 roku, miejsce nicości w ludzkim życiu przedstawione zostało za pomocą języka ekonomii:

Nic darowane, wszystko pożyczone.
Toną w długach po uszy.
Będę zmuszona sobą
zapłacić za siebie,
za życie oddać życie.

Tak to już urządzone,
że serce do zwrotu
i wątroba do zwrotu
i każdy palec z osobna.

Za późno na zerwanie warunków umowy.
Długi będą ściągnięte ze mnie
wraz ze skórą.

[...]

Spis jest dokładny
i na to wygląda,
że mamy zostać z niczym.

W. SZYMBORSKA: *Nic darowane*, s. 285

Ów zaciągnięty dług dotyczy nie tylko ciała i życia w sensie biologicznym, ale także języka¹⁸¹. O ludzkiej egzystencji mówi się, jak

¹⁸¹ Swoisty dramat jednostki ludzkiej, która chciałaby doświadczyć wszystkiego (zaciągając tym samym coraz większy dług), dostrzega w tej poezji Węgrzy-

już zostało zaznaczone, językiem ekonomii, a także biologii – w klasycznym rozumieniu nieprzystających do poetyckich środków wyrazu ani obranego tematu. Opisanie tego procesu, metaforycznie ujętego jako „spłacanie rachunku za życie” tak, by zyskał on pożądaną konkretność, wymaga właśnie takiej pożyczki. Przedstawienie tego zagadnienia przy pomocy dyskursu filozoficznego czy teologicznego przyniosłoby inny skutek, jak się zdaje, wyraźnie sprzeczny z założeniami wpisanymi w słowa podmiotu lirycznego. Przenosiłoby to te rozważania w sferę duchową, podczas gdy podstawowym założeniem jest zachowanie rozdzielności, pozostawienie duszy poza spisem. Stanowi ona jedyny element usytuowany poza zbiorem „rzeczy”, za które przyjdzie nam zapłacić:

Nie mogę sobie przypomnieć
gdzie, kiedy i po co
pozwoliłam otworzyć sobie
ten rachunek.

Protest przeciwko niemu
nazywamy duszą.
I to jest to jedyne,
czego nie ma w spisie.

W. SZYMBORSKA: *Nic darowane*, s. 285

Strategia opisu życia ludzkiego jako długu ma odrzec odbiorcę z wszelkich złudzeń. Kwestia spłaty nie znajduje się w sferze domysłów – w tak obranej formie podawczej staje się niezaprzeczalnym faktem, popartym racjonalnym wywoдем. Jak pisze Nyczek:

niakowa: „Człowiek chciałby ogarnąć Wszystko (Całość Bytu) i wszystko (mnogość szczegółów), ale niestety widzi tylko w zasięgu „oka” (zmysłów, rozumu), ma nietrwałą, redukującą pamięć” (A. WĘGRZYŃIAKOWA: *Nie ma rozpuszty większej...*, s. 45).

Nasze cielesne istnienie, powiada Szymborska, istnienie, które w codziennej, bezrefleksyjnie przyjmowanej perspektywie wydaje się nie tylko czymś oczywistym, ale też: najniewątpliwiej własnym, należącym do nas i tylko do nas – w rzeczywistości jest pożyczką, którą musimy spłacać w każdej chwili życia, od urodzenia po śmierć. [...]. Nie darowano nam bycia; dano nam Nic, dano nam bardzo dużo nicości¹⁸².

Nie jest jednak tak, iż stwierdzenie owego stanu nie rodzi pytań. Skoro jest dług, powinien być także wierzyciel, termin spłaty. Sam tytuł tekstu również kryje w sobie semantyczne kruczki. Zgodnie ze słowami podmiotu nic nie zostało człowiekowi po-darowane, za wszystko należy zapłacić (walutą rodem z Kodeksu Hammurabiego), skoro zaś „sobą płacimy za siebie”, nie została przewidziana „amortyzacja”, dotyczy nas „wartość” wyjściowa, nie zakładano żadnych ulg czy zniżek. Z drugiej strony zostało nam darowane „nic”, co zaznacza także Nyczek. Warto dodać jednak, że nie jest to sytuacja całkowicie patowa, jak bowiem wiemy, w poetyckim świecie Szymborskiej nicość stanowi swoisty potencjał. Nawet najdokładniejszy spis nie wyczerpie możliwości ludzkiej kreacji. W pustych miejscach listy może więc pojawić się dusza jako jedyna własność „nie-winna”. Jako taką należy ją więc otoczyć dbałością. Nie jest to oczywiście proste nawiązanie do tak popularnego w poezji baroku motywu wanitatywnego – skoro tak skrupulatnie należy spłacić dług, ciało i doczesność muszą mieć ogromną wartość, ale zgodnie ze słowami wiersza są nie-nasze. Tym, co pozostaje, na znak buntu, jest dusza. Stawia to człowieka współczesnego, znajdującego się raczej po stronie immanencji, w bardzo niewygodnej sytuacji, zmusza go bowiem do wyjścia poza, by mógł przekroczyć nicość.

Zróznicowane realizacje tematu nicości analizowane w niniejszym rozdziale udowadniają, iż pomimo swej paraliżującej siły

182 M. STAŁA: *Druga strona. Notatki o poezji współczesnej*. Kraków 1997, s. 72.

nicość przynosi także pozytywne skutki. Do dualnej natury „ničczego” w swojej twórczości odnosi się wyraźnie Andrzej Szuba¹⁸³:

za nicość
w obfitości
jak dziękować¹⁸⁴

Leksykalny kontekst sugeruje pozytywny charakter nicości. Jednak to tylko wnioskowanie natury ogólnej, które należy odpowiednio obudować próbami udzielenia odpowiedzi na pytania, jakie rodzi przywołane powyżej stwierdzenie. Dlaczego próbami? Ponieważ niezaprzeczalnie natura zagadnienia, które zostanie poddane analizie, nie pozwala na wysuwanie hipotez, które można by uznać za ostateczne i rozstrzygnięte. I nie chodzi tu tylko o nicość, ale także o specyfikę samej poezji, zwłaszcza poezji, w której genologicznie dominują formy miniaturowe. W zacytowanym wierszu kontekst, w jakim pojawia się nicość, zdaje się nadawać jej właśnie pozytywny charakter, choć przykryty ironicznym paradoksem. W antynomicznym zestawieniu „obfitość nicości” kryje się tajemnica doświadczenia nie samej pustki, a bytu właśnie. Dopełniona zaś zostaje dziękczynieniem, co wprowadza do tekstu nastrój modlitewny, implikując jego religijny charakter – wiersz stanowi nawiązanie do form litanii czy dziękczynnego psalmu. Owa kontekstowa antynomiczność nie pozwala nam na jednoznaczne wartościowanie wymienionej w tekście nicości. Interpretacja tego zjawiska wymaga od czytelnika przede wszystkim pewnych kluczowych określeń. Modlitewna forma kierowałaby myśli odbiorcy w stronę

183 O różnych przejawach nicości w twórczości Andrzeja Szuby bardziej wyczerpująco pisałam w artykule poświęconym temu zagadnieniu. Zob. M. PIOTROWSKA-GROT: „Modlitwa” w *strzępach*. *Odsłony nicości w poezji Andrzeja Szuby*. W: *Światy poetyckie Andrzeja Szuby*. Red. M. KISIEL, P. MAJERSKI. Katowice 2016, s. 85–109.

184 A. SZUBA: *POSTSCRIPTUM CDXXXIII*. W: IDEM: *77 strzępów*. Kraków 1999, s. 37.

transcendencji. Dlaczego jednak przedmiotem dziękczynienia miałyby być wówczas nicość, a nie właśnie jej przeciwieństwo, czyli istnienie? Odpowiedź ukryta jest w kluczowym dla rozumienia poezji Szuby kontraście, który stanowi ramę omawianego tekstu. Kontrast ten wydobywa na powierzchnię właśnie ów Heideggerowski pozytywny aspekt nicości – stwierdzenie istnienia zamyka wszelkie ontologiczne dociekania. Przekonanie o istnieniu Istoty Wyższej pozbawia ją statusu boskości. Nicość i wszystkie związane z nią zagrożenia prowokują natomiast do kontynuowania poszukiwań, zadawania pytań o naturę i sens ludzkiego trwania, o możliwość wiary, wreszcie o istnienie Boga.

W rozważaniach o statusie nicości w poezji przedstawicieli pokolenia '68 i twórców debiutujących w latach siedemdziesiątych, także w aspekcie zaufania do językowego narzędzia wyrazu, nie może zabraknąć miejsca dla Ewy Lipskiej. W wierszach poetki „areligijnej”, która przez badaczy określana była raczej jako obserwatorka materialnej strony ludzkiej śmierci¹⁸⁵, od opublikowania tomu *Sklepy zoologiczne* zauważa się znamiona metafizyczności.

Wierzę w zwątpienie
wolna od nałogu wiary.

Pod nieobecność życia
śmiertelnie się waham¹⁸⁶.

W akt wątpienia wpisany jest element poświęcania uwagi kwestii wiary. Nawet jeżeli podmiot deklaruje swój sceptyczny do niej stosunek, to wobec końca życia doczesnego, w momencie przejścia,

185 Zob. A. LEGEŻYŃSKA: *Elegie przedwczesne w poezji Ewy Lipskiej i Stanisława Barańczaka*. W: EADEM: *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*. Poznań 1999, s. 151–183 oraz M. WYKA: „Pewny jest jedynie cień w rogu pokoju...” O nowych wierszach Ewy Lipskiej. W: EADEM: *Szkice z epoki powinności*. Kraków 1992, s. 75–80.

186 E. LIPSKA: *Zwątpienie*. W: EADEM: *Sklepy zoologiczne*. Kraków 2001, s. 53.

nie może wytrwać w wierze, iż po śmierci czeka jedynie nicość, co wpisane jest przecież wyraźnie w metaforę „śmiertelnego wahania”. Myśl o śmierci wywołuje więc lęk przed pustką, którą Lipska w swojej poezji stara się zapełnić¹⁸⁷:

Jestem niespokojna. Boję się o kobietę
która nie żyje już od siedmiu godzin.

Co będzie z nią dalej?

[...]

Ale jeszcze – poezja. Odrobinie poezji
udało się zbiec.

Co będzie z nią dalej?¹⁸⁸

Źródłem lęku¹⁸⁹ staje się groźba nicości, nie ma bowiem możliwości uchronienia świata przed przejściem na „drugą stronę”, gdyż w lunatycznym pędzie gna on ku własnej zagładzie – także w kontekście duchowym, co unaocznia metafora „powszechnej utraty wzroku”. Zarówno pojedyncze istnienia, jak i świat we wszystkich swych aspektach, współczesny „wiek ponad wiek rozwinięty” dojrzewają i eksploatują swoje istnienie szybciej i, zdaje się, w niezbyt

187 Pisze o tym Magdalena Rabizo-Birek, wymieniając liczne wiersze, w których Lipska dokonuje, mówiąc za Głowińskim, „meblowania zaświatów”. Zob. M. RABIZO-BIREK: *„Mój Bóg, w którego trudno mi uwierzyć”. Ewa Lipska metafizyczna*. W: *Nic nie jest pewne. O twórczości Ewy Lipskiej*. Red. A. MORAWIEC, B. WOLSKA. Łódź 2005, s. 158–168. Autorka opisuje także wspomniany przeze mnie moment zmiany w poezji Lipskiej – i postrzeganiu tej twórczości przez badaczy – od anty-metafizycznej do swoistej metafizyki nie-obecności.

188 E. LIPSKA: *Lęk (I)*. W: EADEM: *Wiersze wybrane*. Kraków 2015, s. 67. Wiersz pochodzi z tomu *Trzeci zbiór wierszy*, opublikowanego w roku 1972.

189 Jak pisze Grzegorz Olszański, lęk jest figurą powracającą w poezji Lipskiej, przy czym nie zawsze jest to lęk przed śmiercią czy nicością. Zwykle śmierć jawi się właśnie jako wyzwolenie od licznych katastrof, które przynosi życie. Paradoksalnie śmierć staje się wyzwoleniem od niebezpiecznego i nieprzyjawnego „miejsca”, jakim jest życie, nawet jeżeli nie wiadomo, co następuje po niej. Zob. G. OLSZAŃSKI: *Śmierć udomowiona. Szkice o wyobraźni poetyckiej Ewy Lipskiej*. Katowice 2006, s. 155–159.

przemysłany sposób, w swoistej beztrosce gubiąc wśród pozornych wartości to, co istotne. Tym, co może jeszcze ocalić czy nawet zwrócić się przeciwko pustce, pozostaje w słowach Lipskiej poezja. Przetrwanie, które zapewnia (sobie), nie jest jednak w pełni zabezpieczone. Słowo poetyckie funkcjonujące na prawach zbiega zawsze może bowiem wpaść w tę samą pułapkę co reszta świata. Jak pisze Rafał Rutkowski, Lipska „zwraca uwagę na Nic, tkwiące w centrum świata”¹⁹⁰, ale poza dokonaniem owego rozpoznania jednocześnie w jakiś sposób stara się, subtelnie i ostrożnie, przeciwdziałać nicości za pomocą słowa.

Walka przy pomocy słowa, choć w świadomości poetów pokoleń '56 i '68 nierówna i zwykle skazana na porażkę, gdyż zbiec udaje się jedynie „odrobinie poezji”, zostaje całkowicie zanegowana, a pustka kryjąca się także w słowach – bezlitośnie zdemaskowana w poezji roczników sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Nicość atakująca świat zewnętrzny i pochodząca z ludzkiego wnętrza zakorzenia się we wszystkich dziedzinach życia. Stan ten doskonale reprezentuje wiersz Tadeusza Pióro:

Żyję sobie. Sezon jest martwy.
Czegoś słucham.
Czekam na coś.
[...]

Ciemność kryje słowa.
Znaki milczą, czekają na coś
jak my na bestię
wyuzdaną wiosną
żeby ją zdradzić
wypić i zjeść¹⁹¹.

190 R. RUTKOWSKI: *Ja, Lipska*. „Fraza” 2003, nr 3, s. 230.

191 T. PIÓRO: *Geriorama*. W: IDEM: *O dwa kroki stąd. 1992–2011*. Wrocław 2011, s. 150. Wiersz pochodzi z wydanego w roku 2004 tomu poetyckiego *Pieśni miłosne*.

Same literackie nawiązania do pierwowzoru, czyli *Sezonu w piekle* Arthura Rimbauda i czerpiących inspirację z tego dzieła *Martwych sezonów* – Brunona Schulza, Rafała Wojaczka i korespondującej z Schulzem powieści graficznej Jakuba Woynarowskiego – udowadniają, iż nie w tak bezkresnej, jak mogłoby się wydawać, pustce funkcjonują pokryte ciemnością słowa¹⁹². To zaś, iż z bestią nie podejmuje się walki, ale wchodzi się z nią w somatyczne wręcz relacje, nie oznacza, iż naprzeciw nicości nie znajduje się właśnie owo „oczekiwanie na coś” oraz że nie podejmuje się innych metod poszukiwania owego niezdefiniowanego „czegoś”.

Ciekawego gestu przekroczenia, ale także „zadomowienia” nicości dokonuje Bronisław Maj, poeta reprezentujący twórców debiutujących w latach siedemdziesiątych XX wieku. Kolejne fragmenty unaoczniają zmagania człowieka z wiersza z wszechogarniającym „niczym”, zwykle uwyrażniającym samotność każdej istoty i rzeczy¹⁹³:

192 Silnie obecna w poezji najnowszej tradycja literacka – bez względu na to, czy się z nią walczy, czy inspiruje jej „zasobami” – wyklucza semantyczną pustkę.

193 Piotr Śliwiński w recenzji zbioru *Elegie, treny, sny* tak pisał o podstawowej problematyce tej poezji: „Opowieść, jaką snuje Maj, wychodzi więc od tego, co dane najboleśniej, by następnie przejść do poszukiwania «prostej formy», współczucia i wspólnoty. Poeta jawi się w tej opowieści jako pośrednik między obserwowaną rzeczą (sceną, epizodem) a jej istotnym znaczeniem. Pośredniczy nie po to, żeby ciągnąć jakieś zyski ze swej uprzywilejowanej pozycji, ale na odwrót – żeby przybliżyć i godzić sprzeczności, głównie cudowną ulotność, dla której ma mnóstwo zachwyty, z nieomal cielesną potrzebą harmonii. Ma wielkie marzenie – przekroczyć próg samotności, połączyć się z innym, «dziękować każdym oddechem wydartym rozpacz». Droga ku temu wiedzie przez obcowanie z naturą”. Uwaga badacza podkreśla kompletność poetyckiego świata. Wszystkie elementy w nim zawarte, także nicość, spełniają określone zadanie w pochwalie życia, jaka stanowi esencję poezji Maja. Zob. P. ŚLIWIŃSKI: *Elegie, treny, sny, Maj, Bronisław*. Wyborcza.pl [online]. Dostępny w internecie: <http://wyborcza.pl/1,75517,1543276.html> [dostęp: 18.01.2016].

Na mgnienie: ustaje trud wyobraźni, jasność myśli – świat
 się rozpada: stary dom, człowiek, zwierzę, wieczór – powracają,
 każde do swojej odrębnej nicości¹⁹⁴.

Nie odkładać na jutro,
 nie tłumić słów ważnych i wielkich, może nie być
 czasu, nie być przestrzeni. Nie będzie już
 innej miłości. To miasto jest
 wszędzie¹⁹⁵.

Nicość ukazana zostaje nie tyle jako siła prowadząca do katastrofy (choć to także), co raczej jak ostrzeżenie w obliczu ulotności ludzkiej egzystencji. Niszczy, wywołując jednocześnie działania prewencyjne („nie odkładać na jutro”). Owa groźba pojawia się w poezji Maja także w kontekście religijnym, jednak wtedy nicość zostaje przewyciężona: „[...] teraz,/ w godzinie śmierci naszej,/ nie umieraj,/ Panie”¹⁹⁶; „[...] pozwól zamieszkać wydziedziczonemu/ Bogu”¹⁹⁷. Nawet jeżeli istnienie Boga jest w tej poezji kwestionowane, niepewne („Zapaliło się pierwsze światło w dolinie: czuwa/ Bóg? Inny człowiek? Zapalają się światła, dla mnie,/ wierzę: właśnie dla mnie”¹⁹⁸), to sama możliwość jego istnienia staje się przyczynkiem do zwalczania lęku przed nicością i śmiercią (co bardzo wyraźnie ujawnia się w tomie poetyckim *Światło*). Przede wszystkim zaś, biorąc pod uwagę jedynie kwestię nicości, poezję Maja na tle innych poetów drugiej połowy XX wieku wyróżnia umiejętność zniwelowania jej siły przy pomocy wiary w poznanie i zgłębienie ludzkiej codzienności, także „codziennej mowy”: „Mowo, Litero – byłem ci wierny? potrafiłem służyć?

194 B. MAJ: *** [*Widzę szary dom...*]. W: IDEM: *Zmęczenie...*, s. 20.

195 B. MAJ: *** [*To miasto umarło*]. W: IDEM: *Zmęczenie...*, s. 23.

196 B. MAJ: *** [*Dostąpili jedynie zasłużonej kary...*]. W: IDEM: *Zmęczenie...*, s. 27.

197 B. MAJ: *Pozwól*. W: IDEM: *Światło...*, s. 8.

198 B. MAJ: *Wieczorem, schodząc ze Wzgórza Salvatorskiego*. W: IDEM: *Światło...*, s. 27.

Ale zawsze od życia słów wołałem życie/ [...] I jeśli kochałem słowa/ to tylko imiona – tych, których kochałem [...] I święte/ pismo świata: znaki na niebie i ziemi/ niewysłowione¹⁹⁹. Maj pokonuje problem niemożności poznania i niewyraźności przy pomocy wiary. Nicość ma zatem w tej poezji godnych adwersarzy, co nie wyklucza jej „obecności”, a jednocześnie potęguje jej pozytywne skutki²⁰⁰.

Widać więc, iż paradoksalnie „nic” zajmuje ważne miejsce w polskiej poezji XX wieku. Od nicości skradającej się w ciemności i wślizgującej w codzienność (Różewicz, Hartwig), po stawianie jej wyraźnego oporu (Herbert), deklarację niepodległości (Krynicki) czy próby zniwelowania lęku wiarą w szeroko pojętą transcendencję (Miłosz, Rymkiewicz), poprzez akceptację jej istotnego miejsca w świecie (Szymborska, Kozioł) dochodzimy do poezji powstającej po roku 1989, która obiera zupełnie inne strategie wobec zagrożenia pustką, brakiem czy rosnącym w siłę „nic”. Nicość nadal wywołuje lęk, ale walka z nią przybiera kształt swoistej gry. Poezja lat dziewięćdziesiątych przepełniona jest gram i zabawami z nicością, próbami akceptacji i udomowienia pustki, życia obok oraz lingwistycznymi eksperymentami jej „zagadania”. Oczywiście wszystko zależy od tego, co nicość pochłania, jaki aspekt życia pożera to nieznane monstrum. Nicość może się wiązać również z eschatologią,

199 B. MAJ: *Znaki*. W: IDEM: *Światło...*, s. 5.

200 Taką interpretację uprawomocnia także opinia Stanisława Barańczaka analizującego miejsce poezji Maja na tle innych debiutantów „«drugiego oddechu» pokolenia '68” (tego określenia używam za Dariuszem Pawelcem, zob. D. PAWELEC: *Debiuty i powroty. Czytanie w czas przełomu*. Katowice 1998, s. 105): „Na tle tej łapczywie chwytającej powietrze, duszącej się i zdyszanej poezji pierwsze wiersze Bronisława Maja zabrzmiały w znacznej mierze odmiennie. Jeśli w nich słyhać było rytm przyspieszonego tchu, był to raczej fizyczny wyraz stanu nagłego olśnienia, ogarniającego poetę w każdym zetknięciu z bogactwem i złożonością świata” (S. BARAŃCZAK: *Wspólne powietrze. O wierszach Bronisława Maja*. W: B. MAJ: *Zmęczenie*. Kraków 1986, s. 43).

a także wchodzić w skład specyficznych kompilacji poetyckich²⁰¹. Można to zaobserwować w tekstach, w których życie i życie duchowe, lęk przed utratą w doczesności i przed brakiem nadrzędnego porządku oraz niemożność wyrażenia pewnych aspektów ludzkiego życia łączą się w jednym poetyckim obrazie.

Zarówno postmodernistyczne formy wyrazu, jak i „deklaracje podległości” wobec nicościowania dyskursu czy ucieczka z więzienia słów w nurt życia nie przełamują impasu współczesnej sztuki słowa²⁰² – przy całej nieufności wobec języka, świadomości pustki symboli i unicestwienia wielkich narracji wciąż jesteśmy zanurzeni w słowie, więzieni przez ograniczone możliwości narzędzia komunikacji, bezradni wobec niewyraźnego, a jednocześnie niezłomnie trwający przy narracyjności²⁰³. Jak pisze Anna Łebkowska:

201 Pustka odgrywa bardzo istotną rolę w poezji wielu twórców, jednak ze względu na jej znaczenie, realizację tematu oraz wybór, jakiego należało dokonać na potrzeby niniejszej rozprawy, nie zostaną w niej omówione dzieła wszystkich twórców, zwłaszcza przedstawicieli roczników debiutujących pod koniec XX i na początku XXI wieku (głównie z tego względu, iż właśnie w tej poezji nicość i różne jej odmiany stają się bardzo powszechnym poetyckim tematem). Zagadnienie miejsca nicości w ludzkiej egzystencji oraz porażająca pustka utraty w pewien sposób modelują poezję Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego. Alternatywą wobec nicości są podziemne światy oraz swego rodzaju „strategie spirytystyczne” Dariusza Suski. Nicość zwalcza też Jarosław Marek Rymkiewicz; zмага się z nią, także lingwistycznie, poezja Pawła Majerskiego. Pustka językowych formuł stanowi dominantę poszczególnych utworów Stanisława Barańczaka. „Nic” pochłania zarówno życie, jak i „drugą przestrzeń” w poezji Jacka Podsiadły, Łukasza Jarosza czy Artura Szlosarka. Owo wyliczenie nie wyczerpuje oczywiście puli nazwisk poetów, którzy w mniejszym lub większym stopniu zmagają się z różnymi odmianami pustki, ma jedynie zobrazować skalę zjawiska.

202 Ta diagnoza nie jest oczywiście innowacyjna, nieufność wobec słowa przynosi nowe formy wyrazu, ale nie została i nie zostanie przełamana.

203 O owych problemach współczesnej kultury pisał już Gadamer. W ponowoczesności wskazywane przez niego zjawiska znacznie się nasiliły. Zob. H. G. GADAMER: *Czy poeci umilkną?* Przeł. M. ŁUKASIEWICZ. Bydgoszcz 1998; zob. także: M. HEIDEGGER: *W drodze do języka*. Przeł. J. MIZERA. Warszawa 2007.

„Podkreśla się dziś na różne sposoby, że jesteśmy zanurzeni w narracjach, które stanowią znak naszego kulturowego bycia w świecie, a zarazem pragnienia, by świat ten (ale także i siebie) wyjaśnić i zrozumieć. Jedne spośród nich powtarzamy, innych nieustannie poszukujemy”²⁰⁴.

Wśród różnorodnych diagnoz napięcia pomiędzy postmodernistyczną sztuką a dostępnymi sposobami artystycznego wyrazu poetyckie milczenie nieraz traktowane było przez badaczy jako fenomen, oznaka dojrzałości pisarskiej, a przekazywanie semantycznej pełni w leksykalnym minimalizmie jako stawianie czoła prawdzie, ucieczka od szumu i nadmiaru współczesnej komunikacji (odmienna jest nieco w tym zakresie specyfika poezji – poetyckie medium ze swej natury nie stanowi opisu, prostego przekazu informacji, idiomatyzuje rzeczywistość). Ponowoczesność przyniosła jednak w pewnym sensie myślowy powrót do idei empirii, choć oczywiście rozumianej inaczej niż w pierwszych kulturowych i literackich teoriach, oraz idący za tym zwrot ku językowemu przedstawieniu. Jak pisze Ryszard Nycz:

Wśród wielu trudnych wyzwań i problemów w tej dziedzinie do najważniejszych należą m.in. zadania reinterpretacji kategorii bezpośredniości, sposobu powiązania tego, co zmysłowo-cielesne z tym, co myślowo-dyskursywne, a także – może nawet przede wszystkim – poszukiwanie niedualistycznego sposobu opisu odnoszenia się języka do rzeczywistości²⁰⁵.

Milczenie w sztuce postrzegane jest dziś w dwojaki sposób, głównie jako wybór, który pozwala zaakcentować negatywny stosunek do współczesnej kultury przepychu i nadmiaru, może jednak stanowić

204 A. ŁEBKOWSKA: *Narracja*. W: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*. Red. M. P. MARKOWSKI, R. NYCZ. Kraków 2012, s. 181–182.

205 R. NYCZ: *Od teorii nowoczesnej do poetyki doświadczenia*. W: *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*. Red. R. NYCZ, T. WALAS. Kraków 2012, s. 43.

także oznakę niemocy, komunikacyjnych zakłóceń, przegranej, literackiego wyczerpania. Jak się wydaje, tak traktowane jest milczenie w poezji Marka Baczewskiego, twórcy, którego jedną z cech rozpoznawczych stanowi właśnie nadmiar, nieustanne „gadanie”, kumulowanie znaczeń i słów, swoisty zapis strumienia myśli²⁰⁶. W dość zawiłym, uwięzionym w groteskowym zniekształceniu i cynizmie świecie wierszy Baczewskiego jest kilka elementów spajających twórczość pisarza w całość – kategoria nicości, paradoks, ironia oraz pozornie niemerytoryczne, luźne rozważania o naturze ludzkiego języka.

Podmiot wierszy Baczewskiego, często niezdyktansowany podmiot sylleptyczny²⁰⁷, wyraźnie obawia się milczenia. W jego kpinie, pozornym gadaniu o niczym kryje się właśnie lęk przed „językową śmiercią”. Nawet kiedy wyśmiewa on wiarę w język, zaznacza tylko, że celem mowy, celem poezji jest nie tyle proste odkrywanie prawdy, definiowanie, ile jej oddalanie, zakrywanie, idiomatyzowanie. Literatura nie musi stanowić ucieczki przed niemożnością poznania prawdy, a właśnie, o czym świadczy poezja Baczewskiego, służy wykreowaniu tajemnicy. Czasami tajemnica ta jest jedynie mrzonką, potrzebą, nawet jeżeli w słowach podmiotu wyrażona została świadomość, że tak naprawdę nigdy nie istniała:

Jeśli zostanie w Raju coś z ziemskiego dobra,
to tylko to, że każdy powód będzie tam dobry,

206 Analizy tego zjawiska w poezji Baczewskiego dokonałam, także na przykładzie tekstów poetyckich, które nie zostały włączone do niniejszej pracy, w artykule opublikowanym w monografii wieloautorskiej. Zob. M. PIOTROWSKA-GROT: *(Bez)sens mówienia/(bez)sens milczenia. Analiza wybranych wierszy Marka Baczewskiego*. W: *Milczenie: antropologia – hermeneutyka*. Red. A. REGIEWICZ, A. ŻYWIŃLEK. Częstochowa 2014, s. 295–307.

207 O kategorii podmiotu sylleptycznego zob. R. NYCZ: *Tropy „Ja”. Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia. Wyjaśnienia wstępne*. „Teksty Drugie” 1994, nr 2 (26), s. 7–27 lub w przytaczanej już książce, w której artykuł w rozwiniętej formie pojawia się jako rozdział: R. NYCZ: *Tropy „Ja”. Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*. W: IDEM: *Język modernizmu*, s. 85–116.

żeby pójść na wódkę. Założę się, że czytając
te słowa wyglądasz, jakbyś się przekonał,
że nie ma zbawienia poza literaturą²⁰⁸.

Wypowiedź podmiotu, podszyta erotycznym pragnieniem posiadania, w pewnym stopniu zdradza wiarę w kreacyjną moc słów. Wiara ta, podobnie jak w dalszym fragmencie wiara w Boga, zostaje zde-maskowana. Z jednej strony wykrzyczana przez podmiot potrzeba słów, które nie tylko nazywają, ale również dostarczają doznań somatycznych, pozwala czytelnikowi wierzyć w pewną nadrzędną siłę sprawczą. Z drugiej unaocznione zostaje, iż słowa zatracają prawdziwy obiekt wiary, zagadują rzeczywistość, oddalają od istoty, zakłócają rozumienie, a to, co tworzy poeta przy użyciu języka, jest tylko swoistym symulakrum.

Gdybyś mógł zadzwonić do Pana Boga,
jak dzwonisz do którejś z byłych żon, to czybyś
(jak to robisz wchodząc do pokoju syna) zażądał:
„Wyłącz muzykę i powiedz, co u ciebie słychać”?
Nie bądź zdziwiony, jeśli otrzymasz odpowiedź:
„Co słychać? Wyłączoną muzykę”. Słuch to
najbardziej niemy ze wszystkich zmysłów.
A przecież kiedyś przyjdzie nam się weń zamienić.
Jeśli zostanie w Raju coś z ziemskiego dobra,
to tylko to, że każdy powód będzie tam dobry,
żeby pójść na wódkę. Założę się, że czytając
te słowa wyglądasz, jakbyś się przekonał,
że nie ma zbawienia poza literaturą. Że trzeba
słów i słów, i jeszcze więcej słów. I choćbyś
kiedyś miał doczekać chwili, gdy twoje imię
będzie wymienione nadaremno, nie ufaj temu,

208 M. K. E. BACZEWSKI: *Słowa*. „Pobocza” 2006, nr 4 (26) [online]. Dostępny w internecie: <http://kwartalnik-pobocza.pl/pob26/mbaczewski.html> [dostęp: 25.11.2013].

kto ci każe milczeć. Słów trzeba, słów. I jeszcze więcej, jeszcze słów. Inaczej cóżby z nas zostało w tym kondominium pustych butelek i zużytych kondomów?

Po to są właśnie słowa: aby tracić i tracić, a potem mieć na zawsze – i jeszcze trochę dłużej niż na zawsze. Wcale nie życzę sobie tego, by słowo stało się ciałem, ot, pierwszym z brzegu, jakimkolwiek, lecz właśnie twoim ciałem²⁰⁹.

Ciało powstające z ludzkich słów i ludzkich wyobrażeń jest tylko odbiciem potrzeb i pragnień jednostkowego człowieka, nie zaś ciałem „realnym”, jakkolwiek je zdefiniujemy. Człowiek z wiersza jest pewien, iż nadużywanie słów gubi, zakrywa rzeczywistość. Nie sposób jednak w tej perspektywie ocenić, czy owo symulowanie, niemożność uchwycenia rzeczywistości, kreacyjność słowa jest zjawiskiem waloryzowanym pozytywnie, czy negatywnie.

W przynajmniej dwóch swoich esejach²¹⁰ porusza tę kwestię Michał Paweł Markowski. Co prawda jego rozpoznania dotyczą sztuk wizualnych, ale można przenieść je także na pole literaturoznawcze:

w tym „na niby” kryje się sekret malarstwa *trompe-l'œil*, że to niby na wyciągnięcie ręki, a jednak nieosiągalne, że niby uchwytnie, a jednak nieuchwytnie, że niby skrzypce, a jednak tylko trochę plam i linii, że niby zmysły nie kłamią, a jednak kłamią, że obecne, a jednak nieobecne, jak to w życiu, kiedy myślisz, że coś jest, tu obok, namacalne, a to tylko pozór, namiastka, zapowiedź²¹¹.

209 Ibidem.

210 Chodzi o eseje *Świat jako artefakt* oraz *Spotkanie z iluzją*. W: M.P. MARKOWSKI: *Słońce, możliwość, radość*. Wołowiec 2010.

211 M.P. MARKOWSKI: *Spotkanie z iluzją*. W: M.P. MARKOWSKI: *Słońce, możliwość...*, s. 97–98.

Chciałoby się dodać, że również w językowym przedstawieniu, zwłaszcza kiedy chodzi o język poetycki, choć za słowami teoretycznie kryją się rzeczy, namacalne ekwiwalenty, tylko na pozór możemy wszystko nazwać i wyrazić – nawet metafora czy symbol nie pozwalają odkryć i przedstawić istoty pewnych „nieuchwytnych” odczuć i zjawisk. Zgodnie z Heideggerowską wykładnią mowy tekst ten stanowi próbę zagadania rzeczywistości²¹², zapelnienia semantycznej pustki wciąż powtarzanymi historiami. Pod osłoną opowieści o utracie znaczenia słów i wielkości mowy czy pisarstwa kryje się prawdopodobnie tęsknota nie tylko za prawdą, ale także za sensem mówienia, które powoli zastępowane przez milczenie ostatecznie zostało zastąpione przez „nic”. Jak bowiem długo może milczeć poeta i czy nie oznacza to dla niego końca, upadku? Niewypowiedziane wprost lęki twórcy nie znikają przecież samoczynnie – przemilczenie pewnych kwestii stanowi dla odbiorcy sugestywne puste miejsce, lukę, którą zapelnąć może odpowiednia interpretacja²¹³.

Analizując poezję Stefana Georgego, Heidegger zwraca uwagę właśnie na stosunek rzeczy i słów, co pomimo różnicy tonów można odnieść także do poezji Baczewskiego:

ostatni wers „Nie będzie rzeczy, gdzie brakuje słowa” wskazuje na stosunek słowa i rzeczy w ten sposób, że słowo samo jest stosunkiem, jako że wystawia każdą rzecz w bycie i w nim zachowuje. A bez tak zachowującego słowa całość rzeczy, „świat”, pogrąża się w ciemność wraz z „Ja”²¹⁴.

212 M. HEIDEGGER: *Bycie i czas...*, s. 237–241.

213 O kategorii niedopowiedzeń ciekawie pisze we wstępie do swojej książki Dorota Wojda, przytaczając podstawowe teorie badawcze w tym zakresie. Zob. D. WOJDA: *Milczenie słowa. O poezji Wisławy Szymborskiej*. Kraków 1996.

214 M. HEIDEGGER: *W drodze do języka...*, s. 158.

Tego właśnie zdaje się najbardziej obawiać podmiot wierszy Baczewskiego – nicości. Teoretycznie jest z nią pogodzony, kpi z walki, naśmiewa się z bohaterkich prób i jednocześnie łatwego poddaństwa, ale nie jest w tym specjalnie przekonujący. Kreuje, tworzy, „zagaduje”, próbuje ową nicość zakryć, z drugiej zaś strony jest nią wyraźnie zafascynowany – „nic” staje się niebezpiecznym, zgubnym, ale absolutnie interesującym obiektem pożądania, wymykającym się narzędziom epistemologii. Dzięki owemu „niezdecydowaniu” metoda pisarska autora wydaje się jedną z ciekawszych dróg poetyckich, jaką można obrać w starciu z nicością, twórca przełamuje bowiem „dychotomię język – doświadczenie”²¹⁵. Nicość zaś jest zjawiskiem, które owo przełamanie, przekroczenie granic na poetach niejako wymusza.

Tak jak w bajce Zbigniewa Bieńkowskiego, również w kolejnych zacytowanych przykładach miejsce przypisane nicości okazuje się kluczowe w budowaniu świata. Oczywiście prawidła dotyczące roli nicości w akcie stworzenia – świata i świata przedstawionego – można od siebie oddzielić wyraźnym stopniowaniem wagi owych poziomów w planie uniwersalnym. Jednak należy mieć na uwadze, iż snucie opowieści o losach ludzkości podlega takim samym mechanizmom budowania narracji, jakie obowiązują w opowieściach z pozoru mniej ważkich.

Izolacja od świata zewnętrznego dominuje także w poetyckiej odśłonie nicości, którą znajdujemy w dwóch wierszach Marcina Świetlickiego – *Jedenastego grudnia 97* oraz *Nicowanie*. W tekście *Jedenastego grudnia 97* słowa podmiotu ukazują przede wszystkim, choć nie w sposób bezpośredni, miejsce „narodzin” nicości:

Mówię tu naturalnie o nicości w moim
pojęciu, nie na przykład o nicości w Pańskim

²¹⁵ O czym pisał w swoim szkicu Dawid Kujawa. Zob. D. KUJAWA: „Powiedzmy kolokwialnie, że ja z innej beczki”. Marek Krystian Emanuel Baczewski jako poeta przemilczany. W: *Nie w pierwszym szeregu. O poetach lat 90*. Red. T. CIEŚLAK, T. DAŁASIŃSKI. Toruń 2015, s. 20.

albo Paninym pojęciu. Państwo chciałoby
na pewno by świat był niczym innym

niż Państwem, ale on jest trochę również mną,
[...] Oto
był wstęp. A teraz jest czas, by napisać
o jedenastym dniu grudnia. Zanim nicość mnie

nie zmiele, zemnie, ubiegnie²¹⁶.

Tadeusz Sławek stwierdza, iż nicość pochodzi zawsze z wnętrza, „ze mnie”²¹⁷, pozostaje moja i odmienna od nicości pochodzących z wnętrza Innego, nawet po jakiegokolwiek formie uzewnętrznienia. Świetlicki właśnie ten jej aspekt w swoim wierszu uwyrażnia. Trudno więc metodologicznie oddzielić nicość odnoszącą się do metafizyki od tej atakującej ludzką codzienność, jest ona bowiem zawsze nierozdzielnie związana z wewnętrznym postrzeganiem, światu-odczuwaniem. Podmiot zacytowanego wiersza akcentuje, że zarówno potrzeba opowiedzenia o czymś – na przykład o jedenastym grudnia – jak i destrukcja są aktami kreacyjnymi jednostki, pochodzącymi z jej wnętrza: „Zanim nicość m n i e nie zmiele, z e m n i e, ubiegnie” [podkreślenie moje – M.P.G.]. „Działanie” nicości zaprezentowane na przykładzie procesu pisania, tworzenia, za pomocą subtelnej gry słownej idealnie obrazuje przynależność owego niepokojącego „nic”. To jednostka decyduje, czy coś napisać, co napisać i czy zmiąć kartkę z rejestrem tego, co ze mnie pochodzi. Nicość pozostaje więc drugą stroną bycia lub – używając

216 M. ŚWIETLICKI: *Jedenastego grudnia* 97. W: IDEM: *Wiersze*. Kraków 2011, s. 268. Wiersz pochodzi z tomu *Pieśni profana* z 1998 roku.

217 Profesor Tadeusz Sławek użył tego stwierdzenia, omawiając postać Leara w ramach cyklu wykładów dotyczących starości, organizowanych przez Katedrę Literatury Porównawczej na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego w roku akademickim 2015/2016.

znów terminologii Sławka²¹⁸ – przeplata się z bywaniem. „Zmięty” i „zmielony” podmiot niekoniecznie zostaje trwale unicestwiony – konstatuje swoje istnienie w innym miejscu, ujawnia się w kolejnym akcie kreacji, by znów poddać się nicości, która pochodząc z niego, raz po raz go ubiega, przenicowuje tylko po to, by mógł się odbudować. Może także dokonać wyboru i uniknąć nicości, słuchając swego wnętrza, które w wierszu *Nicowanie* podpowiada:

Nie idź do pracy.
 Ukryj twarz w poduszce.
 Nie idź do pracy.
 Tam czai się nic.

To nic tam rządzi.
 Nic nienawidzi.

Nic.
 Nic²¹⁹.

Warto zestawić zacytowany wiersz z omawianym już utworem Tadeusza Różewicza *Nic w płaszczu Prospera*. Nawet jeżeli nawiązanie nie jest świadomym zabiegiem, trudno nie zauważyć podobieństwa tekstu Świetlickiego do frazy Różewicza: „nic płodzi nic/ nic wychowuje nic/ nic czeka na nic/ nic grozi”²²⁰. Zarówno w jednym, jak i w drugim utworze nagromadzenie „nic” hiperbolizuje skalę zjawiska, związane jest więc z ostateczną nicością w sensie ontologicznym. Nasuwa się także podobieństwo, choć w *Nicowaniu* zabieg ten wydaje się wyraźniej unaoczniony, owego „nic” do wyrażenia z języka potocznego: „takie nic”. Właśnie w tym zamaskowaniu kryje się największe niebezpieczeństwo tego zjawiska – „nic”

²¹⁸ T. SŁAWEK: *U-bywanie. Człowiek, świat, przyjaźń w twórczości Williama Blake’a*. Katowice 2001, s. 250–263.

²¹⁹ M. ŚWIETLICKI: *Nicowanie*. W: *Wiersze...*, s. 304.

²²⁰ T. RÓŻEWICZ: *Nic w płaszczu Prospera*. W: *IDEM: Poezje zebrane...*, s. 512.

utożsamione wyłącznie z monotonią i jednowymiarowością życia jest pozbawione aspektu zagrożenia, jawi się jako stan naturalny. W jakiś jednak sposób nieprzerwanie degradowe człowieka i kulturę. Pytanie tylko, czy ostrzeżenia pozornie pozwalające na uniknięcie wspomnianej degradacji nie są w rzeczywistości szatańskimi podszeptami, które zapętlą człowieka w jego własnej nicości. W oddzieleniu od świata zewnętrznego, we własnym wnętrzu człowiek współczesny nie może bowiem czuć się bezpieczny.

Analiza tych wyselekcjonowanych przykładów wyraźnie pokazuje zmianę, jaka zachodzi w poetyckich projekcjach nicości. Twórcy powojenni, nawet w swoich późniejszych utworach, uważnie ją obserwują, przeczuwają, mając świadomość jej siły, przy jednoczesnym braku pewności, jak dogłębnie to „zjawisko” zagnieździło się w człowieku i jego egzystencji, a także w szeroko pojętej wierze. Poszczególni przedstawiciele kolejnej literackiej generacji wydają się już w pełni przekonani, że nicość jest tym, co zagraża wszelkim aspektom ludzkiego życia, współżyje z człowiekiem, gdyż znajduje się także w nim. Lęk przed pustką wyraźnie steruje działaniami jednostki, dramatycznie pragnącej ją wypełnić. Promieniuje to na poezję pokolenia '68, zwłaszcza na poetycki język i formę wyrazu, a także na teksty młodszych twórców. Jednak aspektem, w którym świadomość nicości dokonała największych zmian, uwidoczniomych w poezji współczesnej, bez względu na czas jej powstania, jest wiara w przeznaczenie ludzkiej duszy, która niejednokrotnie odchodzi w niebyt jak w uwspółcześnionym dialogu autorstwa Bianki Rolando z (za)światowym przewodnikiem (przypominającym nieco postać grabarza z Hamleta czy swoistego Charona-amatora):

- Przyszedłem cię odprowadzić, pozwolisz? Nie chcę cię ani zabawić, ani zbawić, chcę cię odprowadzić do kolejnego wyjścia.
- Nie znam cię.
- Bez obaw, nie jestem ekspertem. Znam się tylko na obłudzie uciosaiek do boków trumien.
- [...]
- Współczuję, to chyba była niewdzięczna praca?

- Praca, jak każda inna.
- Co jeszcze widziałeś w ich pokojach?
- Widziałem jedynie śmierć, tylko śmierć.
- Całe szczęście, że nic innego²²¹.

„Drugą przestrzeń” wyraźnie wypiera więc „nic”.



²²¹ B. ROLANDO: *Przyszedełm cię odprowadzić*. W: EADEM: *Podpłomyki*. Poznań 2012, s. 59.

„Coś” kontra „nic”

*Oto historia z kantem,
Co podwójne ma dno.
Gdyby napisał ją Dante,
To nie tak by to szło...*

STRACHY NA LACHY: *Piła tango*

Wiersze, które próbują nazwać lub wygnać grozę, „zagadać” pustkę (mówiąc językiem Heideggera czy nawiązując do problematyki poezji Krynickiego), automatycznie wywołują pytanie o możliwość sztuki nie tyle religijnej, ile pozwalającej znaleźć formuły wyartykułowania współczesnej duchowości. Jak pisze Dariusz Czaja:

Bez względu na stopień żarliwości religijnej każdego z nas, bez względu na stopień uwewnętrznienia wiary chrześcijańskiej, trzeba sobie to powiedzieć szczerze: coś pękło, coś się skończyło... W pokaźnej swojej części (w całości?) tradycyjny język opisu i przedstawiania świata boskiego w świecie chrześcijańskim umarł. Pojęcia i obrazy, które powołano kiedyś do tego, by wskazywały boską rzeczywistość, by ją odsłaniały, by o niej zaświadczały, najczęściej odsyłają już tylko do samych siebie. Są niepokojąco i – w ścisłym sensie słowa – beznadziejnie samozwrotne²²².

222 D. CZAJA: *Imiona pustki*. W: IDEM: *Lekcje ciemności*. Wołowiec 2009, s. 219.

Zjawisko owego pęknięcia widać bardzo wyraźnie w poezji polskiej XX wieku. Wzrost zwątpienia w transcendencję jest stopniowalny – nasila się wraz z postępem i rozwojem współczesności. W wierszu *No tak, trzeba umierać* Czesław Miłosz diagnozuje postępujący proces utraty wiary:

No tak, trzeba umierać.
Śmierć jest ogromna i niezrozumiała.
Na próżno w Dzień Zaduszny chcemy usłyszeć głosy
z ciemnych podziemnych krain, Szeolu, Hadesu.
Jesteśmy igrające króliczki, nieświadome, że pójdą pod nóż.
Kiedy zatrzyma się serce, następuje nic,
mówią moi współcześni wzruszając ramionami.

Chrześcijanie stracili wiarę w surowego Sędziego,
który skazuje grzeszników na kotły z wrzącą smołą.

C. MIŁOSZ: *No tak, trzeba umierać*, s. 1270–1271

Nicość paraliżuje nie tylko doświadczenia egzystencjalne, ale przede wszystkim wiarę. Poetyckie kreacje zaświatów opisane w poprzednich rozdziałach stanowią efekt lęku wywołanego właśnie przez „następujące po zatrzymaniu serca nic”. Jednocześnie nieprzerwanie poszukuje się nowego sposobu artykulacji duchowości, jaki zastąpiłby ten wyczerpany „tradycyjny język opisu”, o którym mówi Czajka. Miłosz i inni poeci współcześni niejednokrotnie nie poprzestają na rozpoznaniu zjawiska, lecz zwalczają nicość, poszukując źródeł ponownego „zaczarowania świata”. Jak pisze Michał Masłowski: „Chodzi więc o powiązanie na nowo prawd wiary z indywidualnym doświadczeniem. Jeśli to się nie uda, kryzys dotknie, jak to już ma miejsce, podstaw naszego rozumienia”²²³.

223 M. MASŁOWSKI: *Wobec nicości. Miłosz – dysydent*. „Postscriptum Polonistyczne” 2011, nr 1, s. 42.

Podobne przeświadczenie towarzyszy poetyckim nawiązaniom do dzieła Dantego. Jak już wielokrotnie zaznaczano we wcześniejszych rozdziałach, misternie skonstruowane zaświaty, oparte na zasadach adekwatności kary do popełnionych grzechów oraz prostym podziale na dobro i zło, nie są bowiem możliwe, przy czym współczesność niejednokrotnie zatęskni za takimi rozwiązaniami.

Postać Dantego i nawiązania do jego najbardziej znanego dzieła pojawiały się już oczywiście w przestrzeni cytowanych utworów. Na specyfikę owych odwołań w wierszach: Mirona Białoszewskiego *** [otwieram jej drzwi...], Tadeusza Różewicza *Grób Dantego w Rawennie*, Aleksandra Wata *Wiersz ostatni* czy Czesława Miłosza *Dante* ma wpływ ich kompilacyjny, a zarazem niehomogeniczny charakter. Z jednej strony w słowa poszczególnych podmiotów wpisana jest chęć odnalezienia „drugiej strony”, spełniającej wizję Florentczyka, z drugiej zaś pobrzmiewa w nich świadomość człowieka wychowanego w „szkole współczesności”, kwestionująca taką możliwość, podająca w wątpliwość nie tylko istnienie czy obecność Boga, ale także przystawalność kanonicznie postrzeganych zaświatów do potrzeb człowieka zakorzenionego w doczesności, permanentnie poznającego podszewkę świata, formułującego wciąż nowe pytania dotyczące wiary i poszukującego alternatywnych (wobec klasycznie teologicznych) odpowiedzi. Takie właśnie zjawisko w poezji współczesnej należy określić mianem „kompleksu Dantego”. W omawianych utworach podszyte jest ono nieustającym napięciem zrodzonym z potrzeby wiary i eschatologicznej nadziei, przy jednoczesnym kwestionowaniu sensu powtarzania wyczerpanych formuł.

Tak nie mieć nic. Ni ziemi, ni otchłani.

Obracające się koło sezonów.

Ludzie pod gwiazdami

Idą i rozwiewają się

W pył podobny gwiezdnemu. Molekularne maszyny

Pracują bezbłędnie, samoczynne.
Lilium columbianum otwiera swoje tygrysio pręgowane kwiaty,
Które zaraz kurczą się w kleistą maź.
Drzewa rosną pionowo, prosto w powietrze.
Alchemiku Alighieri, tak daleko
Od twego ładu ten ład niedorzeczny,
Kosmos, który podziwiam i w którym ginę,
Nie wiedząc nic o duszy nieśmiertelnej,
Zapatrzony w bezludne ekrany.
[...]

La concreta e perpetua sete,
Nam przyrodzone i stałe pragnienie,
Del deiformo [sic!] regno – bogokształtnej strefy,
Krainy czy królestwa. Bo tam jest mój dom.
Nic na to nie poradzę. Modlę się o światło,
O wnętrze wiecznej perły, eterna margarita.

C. MIŁOSZ: *Dante*, s. 1034–1035

W wierszu Miłosza wyraźnie zaznaczona została światopoglądowa zmiana oddzielająca dawny porządek od współczesnego paradoksalnego „ładu niedorzecznego”, jednak ze wskazaniem elementu spajającego: „Nam przyrodzone i stałe pragnienie, [...] bogokształtnej sfery”. Tak owo nawiązanie konkluduje Andrea Ceccherelli:

Autor *Boskiej komedii*, przyzywanej już w latach młodości jako lektura obowiązkowa każdego humanisty, pojawia się następnie w kontekstach, w których symbolizuje swego rodzaju raj utracony wyobraźni religijnej i poetyckiej. Dante jako patron poetów-wygnañców, owszem: również poświęcony jemu utwór to obraz wygnania, lecz to wygnanie odmienne – wygnanie duchowe, które dotyczy nas wszystkich, całej współczesnej cywilizacji. W tym sensie Dante jest wygnañcem szczęśliwym, bo doświadczył powrotu dzięki tryumfującej

wyobraźni: wyobraźni, która dziś nie potrafi już nadać wymiaru przestrzennego „bogokształtnemu królestwu”, choć pragnienie jego dostąpienia jest niezmiennie ważne²²⁴.

W słowach podmiotu, choć niebezpośrednio, wskazane zostało źródło owego kryzysu. Fragmenty wiersza: „molekularne maszyny”, „kosmos, który podziwiam i w którym ginę” wskazują wszak na naukę jako siłę, która wyrwała ludzi z „wiecznego światła” transcendencji²²⁵. Pozwalając zrozumieć choćby, czym jest światło gwiazd, paradoksalnie zniwelowała wiedzę innej, nadprzyrodzonej natury. Człowiek współczesny nie wie więc „nic o duszy nieśmiertelnej”. Należy jednak zwrócić uwagę na ironiczny ton tego wiersza, trudno bowiem posądzać Miłosza o całkowite odrzucenie nauki na rzecz świata duchowego. Subtelnie zaznaczono tu, iż wszelka wiedza o nieśmiertelnej duszy i bogokształtnej sferze jest wynikiem aktu kreacji – nowy ład nie zastąpił ogólnego porządku, a jedynie ład mistrza Alighieri. Klasyczny porządek lokujący zaświaty w wyobrażonej przestrzeni został wyparty, lecz nie doprowadziło to do rozpadu i chaosu, a jedynie do pojawienia się nowego, niedorzecznego ładu. Miłosz wskazuje więc znów na kryzys wyobraźni, a także artykułuje potrzebę wykreowania innego modelu – na przekór temu, iż znacznie łatwiej jest „nie mieć nic. Ni ziemi, ni otchłani”. Bohater liryczny nie poszukuje bezpośrednio sfery boskiej, a „bogokształtnej”, usiłuje odnaleźć owo światło w dostępnych mu przestrzeniach, poszerzając niejako granice transcendencji, zacierając (po raz kolejny w tej poezji) rozróżnienie między *sacrum* a *profanum*, uciekając tym samym przed nicością. Wizja zaświatów z *Boskiej komedii* funkcjonuje więc w wierszu jako metafora możliwości

224 A. CECCHERELLI: *Poeta zaświatu przedstawionego...*, s. 178.

225 O owej potrzebie powrotu i szerszym jej aspekcie w wierszu Miłosza, dotyczącym relacji międzyludzkich, a także możliwości duchowego złączenia kobiety i mężczyzny, pisze Kris Van Heuckelom. Zob. K. VAN HEUCKELOM: *Tropem myślowego. Echa Mickiewiczowskie w poezji Czesława Miłosza (i nie tylko)*. „Postscriptum Polonistyczne” 2011, nr 1 (7), s. 226–228.

przekroczenia pustki, ale jednocześnie staje się symbolem braku, mitem – jest czymś nieosiągalnym i niewystarczającym.

Do Dantego i jego „projektu” zaświatów nawiązuje także Tadeusz Różewicz w wierszu *Grób Dantego w Rawennie* zamieszczonym w tomie *Zielona róża* z 1961 roku:

Dante
Tu nic nie ma
Przecież tu pusto
Wycieczka zielone okulary
czerwone oczy niebieskie wargi
pomarańczowe włosy
głowy na miękko
w głowach piękno
Chodźmy dalej
Proszę kolejno
Tam nic nie ma
Zaglądają przez dziurkę
Dantis poetae sepulcrum
Inwalida bez nogi
który siedzi w kąci
mówi zawstydzony
To wszystko
tu nic więcej nie ma
Stalowe łańcuchy
Spiżowy wieniec
Virtuti et Honori

T. RÓŻEWICZ: *Grób Dantego w Rawennie*, s. 447

Wiersz jest reprezentacją tej cechy pisarstwa Różewicza, którą Aleksander Fiut określa mianem „fenomenologii nie-wiary”²²⁶. Śmierć

226 A. FIUT: *Po śmierci Boga*. W: IDEM: *Pytanie o tożsamość*. Kraków 1995, s. 167.

Boga, unicestwienie całej właściwie transcendencji²²⁷ zmuszają człowieka w poezji Różewicza do podejmowania kolejnych prób zmagania się z pustką. Symboliczna śmierć Stwórcy została w cytowanym fragmencie przeniesiona na postać bezpośrednio związaną z kreowaniem zaświatów. Spotkanie ze śmiercią Dantego wywołuje w osobie mówiącej swego rodzaju bunt, jedynym, co pozostało z przekazu florenckiego twórcy, jest bowiem pozbawiony nadziei grób. Powrócę w tym miejscu do kategorii „kompleksu Dantego”. Słowa podmiotu: „Dante/ tu nic nie ma/ przecież tu pusto” doskonale obrazują, iż nie o śmierć poety chodzi w tekście, ale o niemożność wiary w wizję zawartą w jego dziele. Nie chodzi także o kształt przedstawionych tam zaświatów, rodzaje kar i nagród, klasyfikację grzechu, a jedynie o możliwość wiary w istnienie drugiej strony i nadzieję na pokonanie śmierci. W świecie, w jakim przyszło żyć człowiekowi współczesnemu, eschatologiczna nadzieja została całkowicie zniwelowana, człowiek nie jest w stanie zmobilizować swojej wyobraźni i wiary do przekroczenia symbolicznej granicy grobowca i spiżowego wieńca²²⁸.

227 O tym aspekcie pisarstwa Różewicza pisała także Małgorzata Mikołajczyk. Zob. M. MIKOŁAJCZYK: *Skazany na upadek. Stygmat Raju utraconego w poezji Tadeusza Różewicza*. W: *Ewangelia odrzuconego. Szkice w 90. rocznicę urodzin Tadeusza Różewicza*. Red. J. M. RUSZAR. Warszawa 2011, s. 157–162.

228 Z podobną sytuacją mamy do czynienia w wierszu Jarosława Marka Rymkiewicza *Duchu nicości* z tomu *Moje dzieło pośmiertne*: „Duchu nicości, nie opuszczaj mnie,/ Bądź we mnie, jak bywałeś, imię twoje mądrość,// Przechadzający się z pochodnią pośród moich kości,/ Pośród mojego ciała, duchu planetarny.// [...] I pilnuj moich kości, odwieczny strażniku./ Nic więcej nie masz i ja też nic więcej.// Duchu nicości mów moim językiem,/ Jak ja twoim, teraz i na wieki wieków” (J. M. RYMKIEWICZ: *Duchu nicości*. W: IDEM: *Moje dzieło pośmiertne*. Kraków 1993, s. 33–34). Specyfika tekstu polega na podtrzymywaniu w nowym wymiarze wiary opanowanej kryzysem. Z jednej strony pozostaje jedynie grób i metaforyczny strażnik, obecny na każdym etapie życia (na każdym kroku towarzyszy człowiekowi nicość), z drugiej strony zachowały się choćby językowe ślady wiary: moc Boża, „na wieki wieków”, duch, figura stróża. Ważne jest także, iż nicość nie funkcjonuje tutaj jedynie jako „nieczysty duch” wdzierający się przemocą w życie jednostki.

Jednak Różewicz nie ogranicza się wyłącznie do podkreślenia upadku i niemożliwości wiary. Wiersz stanowi także wyraźny komentarz do ludzkiej rzeczywistości:

Wycieczka zielone okulary
czerwone oczy niebieskie wargi
pomarańczowe włosy
głowy na miękko
w głowach piękno
Chodźmy dalej
Proszę kolejno
Tam nic nie ma
Zaglądają przez dziurkę

T. RÓŻEWICZ: *Grób Dantego w Rawennie*, s. 447

Obnażając kulturę karnawału, pustkę „głów” otumanionych konsumpcją, polityką, propagandą, rozrywką, w której definicji mieści się odwiedzanie miejsca czyjegoś spoczynku jako turystycznej atrakcji, punktu do „odhaczenia” w planie podróży, poeta ukazuje ważny aspekt owej pustki symbolizowanej przez grób Dantego. „Tam nic nie ma”, gdyż człowiek współczesny, zaopatrzony w „zielone okulary” nie jest w stanie niczego dostrzec, wyposażony w narzędzia pozwalające jedynie na postrzeganie świata realnego²²⁹. Wizja

Towarzystwo to okazuje się wyborem świadomym, wręcz nieuniknionym, skoro podmiot wiersza mówi: „Duchu nicości, to jest twe mieszkanie,/ Krtań i tchawica, gdzie przebywa wiatr” (s. 33). Nicość pochodzi więc ponownie z ludzkiego wnętrza, niweluje wiarę, ale paradoksalnie przedłuża jej trwanie, przyjmuje na siebie przymioty „ducha”, stanowi kolejne z imion Boga. Jak zauważa Alina Świeściak w cytowanym już artykule: „pustka i nicość nie mają tu przerażać [...] traktowane są po leśmianowsku jako naturalna przestrzeń bytu”. Zob. A. ŚWIEŚCIAK: *Melancholia versus tradycja*. Jarosław Marek Rymkiewicz. „Przestrzenie Teorii” 2010, nr 13, s. 92.

²²⁹ Wiersz ten koresponduje z diagnozą Przemysława Dakowicza, który tak pisze o zmaganiach Różewicza z niewiarą: „W przytoczonych urywkach

Danteo, grób, nawet kolory utraciły swoje symboliczne znaczenie i w tym właśnie miejscu przyczaiło się „nic”.

Wiersze nawiązujące do postaci Danteo po to, by pokazać, iż współcześnie jego wiara jest czymś niemożliwym i nieosiągalnym, łączą się z ponowoczesną obsesją końca, lękiem wywołanym rozpadem wszelkich wielkich narracji (historii, metafizyki). Widmo zagłady, doświadczenie nicości – to zjawy już od dawna nawiedzające ponowoczesną sztukę i myśl społeczną, zostawiające wyraźne ślady w kulturze. Kiełkujące od wieków w tradycji europejskiej korzenie owej groźby wyraźnie przybrały na sile w myśli i sztuce drugiej połowy XX wieku i trwają po dziś dzień w ludzkiej świadomości. Jak pisze wspomniany już Gianni Vattimo:

Według mojej tezy wszystkie kłopoty w dookreśleniu koncepcji postnowoczesności koncentrują się wokół faktu, iż koniec nowoczesności jest końcem historii jako metafizycznie usprawiedliwionego i uprawnomoconego biegu dziejów. Jest to koniec metafizyki w jej formie nowoczesnej, czyli zarazem koniec historyzmu: oświeceniowego, idealistycznego, pozytywistycznego i marksistowskiego. Przewycięzanie tych kłopotów można rozpocząć tylko pod warunkiem ujawnienia i przedyskutowania *explicite* problemów, jakie stwarza fakt unieważnienia wiarygodności wielkich „metaopowieści”²³⁰.

W literaturze odzwierciedleniem tego impasu kultury i światopoglądu jest nie tylko ukazywanie „śmierci transcendencji”, ale także między innymi krańcowości wyrażalności. Pułapki i granice

listów [listów Różewicza do Nowosielskiego – uzupełnienie moje M.P.G.] zastanawia szczególna predylekcja ich autora do określeń nieostrych, niejednoznacznych, niekiedy nawet aporetycznych. Ujawnia się w nich świadomość niedoskonałości języka, niepotrafiącego wyrazić, tak charakterystycznego dla Różewicza, stanu między ateizmem a postawą, którą nazwałbym pieczołowitością w ocalaniu rudymetów wiary” (P. DAKOWICZ: *Poeta (bez)religijny. O twórczości Tadeusza Różewicza*. Łódź 2015, s. 68).

²³⁰ G. VATTIMO: *Ponowoczesność i kres historii*. Przeł. B. STELMASZCZYK. W: *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Red. R. NYCZ. Kraków 1996, s. 133–134.

języka, niewystarczalność tego narzędzia w obliczu nieznanych zjawisk i przewartościowań współczesności – wszystko to stawia twórców (w przypadku języka zwłaszcza pisarzy) przed ogromnym wyzwaniem. Jak bowiem ma odnieść się do niewyraźnego, nie-nazwanego literatury, która bez języka nie może istnieć w swoim klasycznym, oswojonym kulturowo kształcie?



Nie wszystkie rozważania zawarte w tych dwóch rozdziałach dotyczyły bezpośrednio kwestii poetyckich odsłon zaświatów. Trudno jednak rozgraniczyć obszary, w których zmagania z nicością dotyczą tylko relacji z Innym, egzystencji, samotności, języka, od tych, które ewokują eschatologiczny horyzont.

Wiele miejsca zostało poświęcone nicościowaniu języka i kwestii poetyckiego milczenia. Jako że człowiek jest „stworzeniem językowym”, u samych podstaw funkcjonującym w żywiole dyskursywnym – myślowo, emocjonalnie, społecznie – wszelkie relacje człowieka ze światem zatopione są w języku. Próby odrestaurowania wiary, uformowania metod mówienia o współczesnej duchowości – wynikające zarówno z kryzysu owej wiary, jak i z innego funkcjonowania wyobraźni człowieka współczesnego oraz z upadku wielkich narracji²³¹ – to však także, a może przede wszystkim, zmagania z językiem:

²³¹ Ciekawie i wyczerpująco piszą o owym kryzysie, a nawet o jego „zahamowaniu” czy „odwróceniu”, autorzy rozdziałów monografii *Narracje po końcu (wielkich) narracji. Kolekcje, obiekty, symulakra...* Red. H. GOSK, A. ZIENIEWICZ. Warszawa 2007. Warto przyjrzeć się w tym kontekście przede wszystkim rozdziałom: P. CZAPLIŃSKI: *Przesilenie nowoczesności. Proza polska 1989–2005 wobec Wielkich Narracji*, s. 34–55; D. KOZICKA: „Nie ma nic na końcu książki”? – *O literaturze niefikcyjnej ostatnich lat*, s. 79–92 oraz J. FRANZAK: *Na śmierć i chwalebne zmartwychwstanie opowieści. Apokalipsa buffo Stefana Themersona*, s. 405–423.

Niezależnie bowiem od potrzeb i pokus zwrócenia się ku pozajęzykowym dziedzinom – ku sferze obrazów, emocji, cielesności, działania, tzw. bezpośredniego doznania czy doświadczenia... – to wszędzie tam, gdzie pytamy o to, czym są i co znaczą te zjawiska, przemieniamy je w dyskursywne doświadczenia, odnajdujemy się niezawodnie na powrót w obszarze językowego rozumienia. Innym istotnym impulsem jest potrzeba spojrzenia z tej perspektywy na literaturę jako na formę (repertuar form, postaw, strategii) artykulacji doświadczenia (a zatem trochę „od podszewki”)²³².

Zmagania z językiem, jakie prześledzić można w poezji Ryszarda Krynickiego, Andrzeja Szuby, Ewy Lipskiej czy w znacznie późniejszej twórczości Marka Baczewskiego, prowadzą do zadawania pytań nie tylko o możliwość wyrażania, ale także o naturę przedmiotu, o jakim chcemy mówić. Borykanie się z tym, czego nie sposób opisać, prowadzi w końcu do pytań o naturę i sens ludzkiej egzystencji, jakie wobec nicości zadają liczni poeci współcześni. Poezja powstająca od roku 1945, choć niezmiernie zróżnicowana, w kontekście rozważań o nicości układa się w zapis pewnego procesu, który próbowałam w niniejszym rozdziale odzwierciedlić. Zaczynając od diagnozy postawionej w poezji Tadeusza Różewicza, iż „nic” i groźba nicestwienia powoli, ale stanowczo niczym ostrze noża wbija się w ludzką codzienność, poprzez próby zbadania jej natury w wierszach Urszuli Koziół czy Ewy Lipskiej i przenicowywanie nicości w poezji Wisławy Szymborskiej, które skutkują, tak jak w wierszach Bronisława Maja, odkryciem jej pozytywnej mocy, kończąc na akceptacji i usiłowaniu oswojenia pustki²³³, wpisanych w utwory Krzysztofa Siwczyka czy Jacka Podsiadły.

232 R. NYCZ: *Od teorii nowoczesnej do poetyki...*, s. 44.

233 Z jednej strony można zauważyć tu drogę ku nicości, ale z drugiej strony w innym rozumieniu tego procesu, niż zostało to przedstawione przez Emila Ciorana, jest to działanie nakierowane nie na wyzbycie się „Ja”, ale właśnie na odzyskanie bytu i tożsamości. Zob. E. CIORAN: *Święci i łzy*. Przeł. I. KANIA. Warszawa 2003 oraz IDEM: *Na szczytach rozpacz*. Przeł. I. KANIA. Kraków 1992.

Obecność w tej książce rozważań o nicości znajduje uzasadnienie przede wszystkim w pozytywnym aspekcie tej siły, pojawiającym się niejednokrotnie w powyższym rozdziale. Nicość bowiem jest siłą sprawczą i motorem kreowania zaświatowych przestrzeni w poezji, której nie wystarczy teologiczny porządek. Napędza ona mechanizmy zdiagnozowane przez Emila Ciorana w *Pokusie istnienia*:

Nasza pustka, w której nawarstwiają się niejednorodne sztuki i religie, przyzywa bóstwa skądinąd, albowiem nasze stały się już zbyt słabe, aby móc jeszcze sprawować nad nami opiekę. Nie mamy jednak żadnego pożytku z tych bożyszcz wyspecjalizowanych w innych niebach: pochodząc z naszych braków, z nieobecności zasady życia, nasza wiedza jest uniwersalnością powierzchowną, rozproszaniem zapowiadającym nastanie świata zjednoczonego w prostactwie i okropieństwie. Wiemy, jak w Starożytności dogmat położył kres fantazjom gnostycyzmu; odgadujemy, w jakiej pewności zakończy się nasz encyklopedyczny zamęt. Upadek epoki, w której historia sztuki zastąpiła sztukę, a historia religii – religię²³⁴.

Różne metody walki i prób poznania natury nicości skutkują między innymi powołaniem do życia nowych, indywidualnych wizji zaświatów. Nic „płodzi, rodzi i wychowuje nic”²³⁵, ale także prowokuje do walki. Nicość jako ostateczne przeznaczenie to diagnoza, na którą nie godzi się współczesna poezja. Prowadzi to do impasu – niezgoda na nicość konkuruje z nieprzystawalnością dawnych kategorii do nowych realiów – wywołującego ostatecznie lawinę starań, by go przezwyciężyć. Ów kryzys rodzi zjawisko, które określałam mianem kompleksu Dantego. Nicość prowokuje do odnalezienia drogi powrotnej do eschatologicznej pełni, odbudowania

²³⁴ E. CIORAN: *Poza powieścią*. W: IDEM: *Pokusa istnienia*. Przeł. K. JAROSZ. Warszawa 2003, s. 125.

²³⁵ T. RÓŻEWICZ: *Nic w płaszczu Prospera*. W: IDEM: *Poezje zebrane...*, s. 512.

„bogokształtnej sfery”²³⁶, przy czym musi to być swoiste powtórzenie z różnicą. Współcześnie, po latach laicyzacji życia, po kulturowych przemianach, nikt nie jest w stanie już przyjąć „naiwnych”²³⁷ prawd wiary, prostych podziałów na dobro i zło (powrót do dawnej wiary szybko zakończyłby się kolejną negacją)²³⁸. Wizje zaświatów omówione w niniejszej książce to odpowiedź na lęk, jaki wywołuje niepozorne, niedookreślone „nic” kryjące prawdziwego, choć nieobecnego potwora, zwiastujące wielowymiarową katastrofę, o czym będzie mowa w części trzeciej.

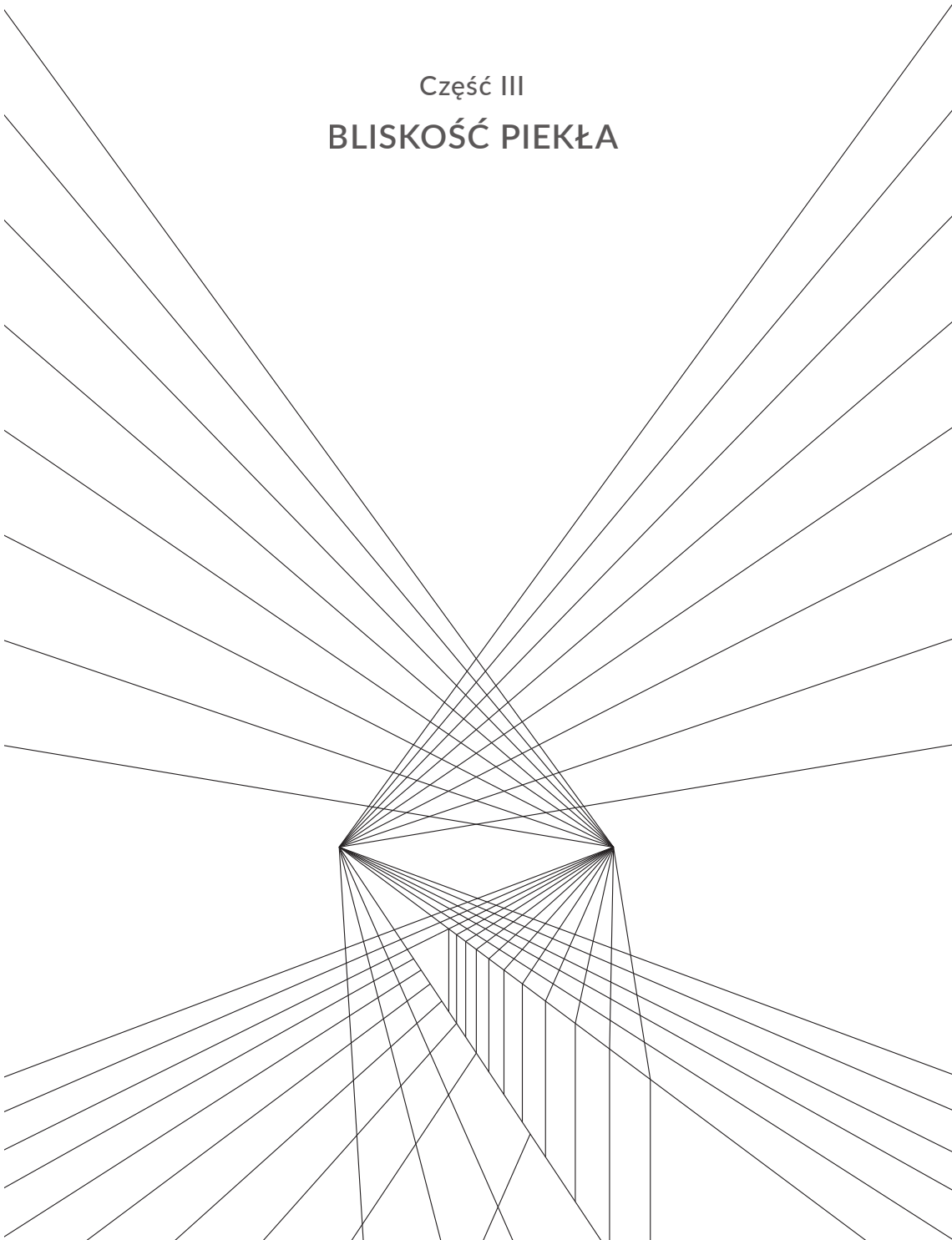


²³⁶ C. MIŁOSZ: *Dante*. W: IDEM: *Wiersze wszystkie...*, s. 1035.

²³⁷ Oczywiście wizja zaświatów zawarta w dziele Dantego nie jest ani nieskomplikowana, ani też łatwa do bezwarunkowego przyjęcia. Widoczne są tam elementy tomizmu, a także odzwierciedlenia rodzących się powoli ruchów reformatorskich, natomiast tym, co odróżnia myśl zawartą w owym dziele od współczesnych eschatologicznych rozważań, jest pewność, iż śmierć nie stanowi końca, a jedynie przejście w przestrzenie pozaziemskie. O problemach z interpretacją filozoficzno-teologicznego podłoża *Boskiej komedii* zob. C. VASOLI: *Myśl Dantego. Cztery studia*. Przeł. P. SALWA. Warszawa 1998.

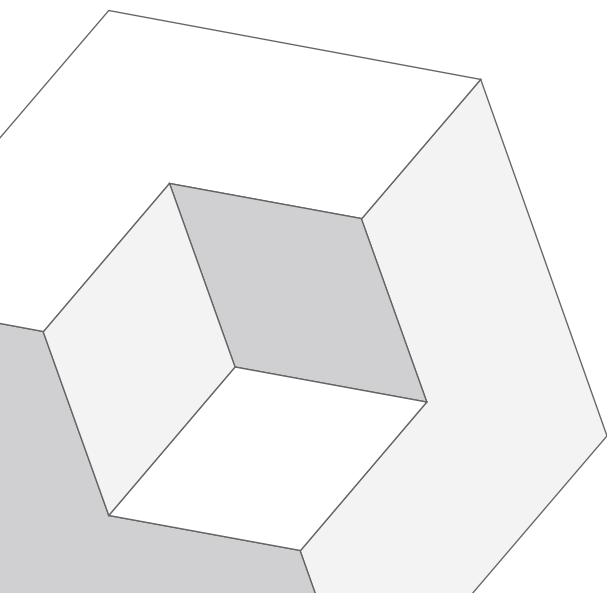
²³⁸ O kategoriach powtórzeń i różnic zob. G. DELEUZE: *Różnica i powtórzenie*. Przeł. B. BANASIAK, K. MATUSZEWSKI. Warszawa 1997.

Część III
BLISKOŚĆ PIEKŁA



*Najgorsze w piekle to nie palący ogień, wieczność męczarni,
utrata łaski bożej czy poddanie szatańskim torturom.
Najgorsze w piekle jest to, że nie wiesz,
czy już się w nim nie znajdujesz.*

JOSÉ CARLOS SOMOZA: *Klara i półmrok*



W ponowoczesnym świecie, w którym wszystkie znane porządki, w tym klasyczna teologia, uległy poważnemu naruszeniu bądź rozpadowi, najnowszej literaturze nierzadko brakuje odpowiednich narzędzi i środków wyrazu do zmagania się z żywiołem religijnej wyobraźni, który wbrew pozorom wcale nie został wyciszony. Opisany przez Gianniego Vattimo rozpad wielkich narracji obejmuje także „narracje eschatologiczne”¹. Taki stan rzeczy budzi w człowieku lęk przepełniający każdy duchowy i intelektualny aspekt egzystencji. Ów rozpad ma w polskiej kulturze XX wieku bardzo wyraźny początek. Okrucieństwa wojenne zaburzyły wiarę w istnienie/obecność Boga, pod znakiem zapytania postawiły więc także możliwość zbawienia i osiągnięcia pełni szczęścia w raju. Śledząc przeróżne formy kreacji współczesnych poetyckich zaświatów, nie sposób jednak nie zauważyć w nich pewnej dysproporcji. Niebo oddaliło się od człowieka – nie tylko niepewna jest możliwość jego istnienia, ale zakwestionowana została także możliwość ukojenia w świecie, w którym człowiekowi odebrano wszystko, co kochał za życia. Z kolei piekło stało się miejscem realnym i namacalnym

1 Jak pisze Gianni Vattimo, rozpad jest jednym z nieprzerwanie zagrażających nam zjawisk. Przede wszystkim czai się w negowaniu i niwelowaniu wszelkich wielkich narracji, także narracji eschatologicznych, teologicznych, wierzeń, mitów, historii. Oczywiście (po)nowoczesność jest jedynie czasem natężenia czy definiowania owych zjawisk, samo zagrożenie brakiem jest zaś z ducha barokowe. Zob. G. VATTIMO: *Ponowoczesność i kres historii*. Przeł. B. STELMASZCZYK. W: *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Red. R. NYCZ. Kraków 1996, s. 128–144.

wobec wszystkich mitycznych przedstawień i katechetycznych wyobrażeń, wyraźnie ukonkretniło swoje geograficzne położenie.

Według klasycznych przedstawień piekło umiejscowione jest w podziemiach. Wyobrażenia te zwykle nie są oparte na przekazach Nowego Testamentu i chrześcijańskiej teologii dogmatycznej, a stanowią kulturową kompilację. Elementy obrazowania podziemnej krainy czerpane są przede wszystkim z przekazów mitycznych: „Za wielu, wielu rzekami, za wielu, wielu górami, na ostatnich krańcach zachodu, gdzie ziemia się już kończy, gdzie nigdy nie dociera najsłabszy promień słońca – jest wejście do podziemia, czyli do piekieł. Można się tam dostać jeszcze w innych miejscach, przez rozmaite rozpadliny i jamy, z daleka cuchnące siarką, ale od niepamiętnych czasów wszystkie dusze wędrują do Hadesu przez ową bramę na zachodzie”². Pojawiają się w nich elementy biblijnej tradycji żydowskiej: „Bez wątpienia Szeol jest pod ziemią – aby do niego dojść, należy „zstąpić”, aby z niego uciec, trzeba „wstąpić”, często określane jest przymiotnikami oznaczającymi głębokość, kosmologicznie jest przeciwieństwem nieba”³. Niezwykle istotne i żywotne okazują się także średniowieczne przedstawienia ikoniczne i literackie: „Piekło zatem miało znajdować się w samym środku ziemi i dzielić na cztery zasadnicze części”⁴. Wśród literackich nawiązań do przestrzeni pośmiertnej kary nie może oczywiście zabraknąć inspiracji zaczerpniętych z opisu zawartego w *Boskiej komedii*: „Loch był bezdenne, mgławcy, czarnosiny;/ Żrenice moje wysłane na zwiady,/ Niczego dobyć nie mogły z głębiny”⁵.

2 J. PARANDOWSKI: *Mitologia. Wierzenia i podania Greków i Rzymian*. Warszawa 1979, s. 151.

3 P.S. JOHNSTON: *Cienie Szeolu. Śmierć i zaświaty w biblijnej tradycji żydowskiej*. Przeł. P. SAJDEK. Kraków 2010, s. 87.

4 J. SOKOLSKI: *Staropolskie zaświaty. Obraz piekła, czyśćca i nieba w renesansowej i barokowej literaturze polskiej wobec tradycji średniowiecza*. Wrocław 1994, s. 135.

5 D. ALIGHIERI: *Boska komedia*. Przeł. E. PORĘBOWICZ. Kraków 2007, s. 21.

Podziemna kraina zmarłych – miejsce kary⁶ za niegodne życie, przez wizyjnych pisarzy średniowiecza wyposażone w atrybuty największego okrucieństwa – dostarczyła literaturze współczesnej nieprzebranego bogactwa metafor i symboli. Należy jednocześnie odnotować, iż statystycznie nie tylko znajduje się w poetyckich obrazach znacznie bliżej ziemi, ale także motywy infernalne pojawiają się w niej zdecydowanie częściej niż elementy rajske czy nawiązania do purgatorium.

Jednak nawet najokrutniejsze wizje kotłów pełnych smoły i gorzących w ogniu dusz nikczemników okazały się niczym wobec piekła XX wieku:

W ciemną pieczarę chluśnięty,
głębszy o jeszcze jedną otchłań,
poczekaj,
aż oczy u brzegu blasku zawieszę
modlitwą, hymnem dołów, marzeniem studni.

Niechaj przeżyję tę podróż do dna.

Wam śpiewam, pośmiertni turyści,
motyl nad przepaścią, tragiczny Dante w natłoku.
Nie dla was pracuje niebo.
Niebo wyciekło z widnokładu.
Teraz jest górą ziemia
Dla Was ten dół:
duszność odcięta w połowie próżnią.
Pionowo w czeluść płynie prom⁷.

6 Oczywiście podziemia są miejscem kary jedynie według wierzeń katolickich. Hades był krainą umarłych, a miejscem okrutnej kary za występki był dopiero jego najgłębszy punkt, Tartar. Szeol stanowi swego rodzaju karę, ale dotyczy wszystkich zmarłych, jest miejscem oczekiwania na przyjście Mesjasza.

7 J. KUREK: *Piekło*. W: IDEM: *Pisma wybrane. Poezje*. Kraków 1980, s. 166.

Wiersz Jalu Kurka *Piekło*, opublikowany w tomie *Zraniony ptak* z 1947 roku, a więc jeszcze w żywej i aktualnej atmosferze wojennych rozliczeń i powojennych przeformułowań, uruchamia wiele obrazów i skojarzeń. Przede wszystkim w opisie piekła dominują motywy akwaticzne, co pojawi się jeszcze w wierszach powstających w drugiej połowie wieku. Sposób opisu, użyte figury, subtelnie, acz jednoznacznie, umieszczają współczesnego człowieka w przestrzeni podobnej do spadającego z wielką siłą wodospadu. Chluśnięcie, głębokość, dół, próba dotarcia do brzegu, odnalezienia go choćby w zasięgu wzroku, podróż do dna i niebo, które wyciekło z widnokręgu – tego typu opisy budują obraz niezwykłego, niepowstrzymanego żywiołu, który pochłania wszystko i wszystkich. W uwspółcześnionym obrazie podróży do zaświatowej otchłani łódź Charona zastąpiona została przez prom, który nie przewozi już dusz spokojnie na drugi brzeg, w niezakłóconym rytmie, ale spada pionowo w dół, na samo dno nieznanej czeluści. W wykreowanym poetyckim obrazie upadku najistotniejsze wydają się metafory unieważniające klasyczny porządek, desakralizujące modlitwy, hymny i niebo, które nie jest w żaden sposób dostępne człowiekowi. Zastępuje je ziemia, jednak i ona w dotychczasowym kształcie okazuje się abstrakcyjną ideą, którą pochłonał nowy podział, ludziom zaś pozostaje jedynie waloryzowana jednoznacznie negatywnie duszna przepaść (ocierająca się swym kształtem o próżnię), czeluść, otchłań, pieczara – niedookreślona, nieznana. W owej „podróży do dna” (to określenie implikuje także kolejny wymiar tej przepaści, jakim jest staczanie się człowieka samego w sobie, znieczulanie się na rzeczywistość przy pomocy alkoholu) podmiot tekstu deklaruje przejęcie obowiązków „zwiedzającego” zaświaty. Naśladowca Dantego jest jednak jego skrzywdzoną, wypaczoną inkarnacją, zagubionym w „natłoku” bezradnym motylem nad przepaścią. Metafora śpiewaka (Orfeusza), przewodnika – motyla ewidentnie oddaje niejednoznaczność jego statusu. Łączy w sobie bowiem ludzką słabość i omyłność Orfeusza z delikatnością owada, który przechodzi na pewnym etapie swego życia niebagatelną metamorfozę i odsyła nas zarówno do zmartwychwstałej duszy, jak i piekielnych

mocy⁸. Rola człowieka, choć bardzo niejednoznaczna, zdaje się ograniczać w tym tekście do poddania się pochłaniającemu żywiołowi, przy ewentualnych próbach uruchomienia przenicowanych metod – modlitwy pomagającej przynajmniej dostrzec symboliczny blask, „hymnu dołów” stanowiącego jedynie namiastkę dawnego pierwowzoru czy „marzeń studni”, które stają się wołaniem z dna, ledwie słyszalnym głosem. Wszystko ulega więc całkowitej minimalizacji, dostosowuje się do nowej sytuacji. Kluczowa dla semantyki tekstu okazuje się jednak wieńcząca go modlitwa:

Zabierz nas, nieumarłych w Panu,
wydartych nagle pieśniom, ciepłu i snom,
do środka globu, w noc zatracenia,
w nieodgadłe światy,
w biegun przeciwny nieba,
który za grzechy jedną wyznaczasz jasność:
płomienie w kształcie kwiatów.

Ach zepchnij nas w głąb wulkanów,
w żarzącą płynność zemsty, w przepaść niewygasłą,

gdzie brat w łeb strzela bratu.

J. KUREK: *Piekło*, s. 166

Tytułowe piekło jawi się jako centrum wojennych wydarzeń (oczywiście to tylko jeden z możliwych kierunków lektury, podyktowany sposobem obrazowania i datą opublikowania tomu, jednak można tekst ten odczytać także w kontekście ogólnego sposobu postrzegania przemienionego świata, który stoczył się w dół), pełne zemsty i zwierzęcej, bratobójczej walki („gdzie brat w łeb strzela bratu”). Zaskakuje jednak przejawiająca się w wierszu estetyzacja: płomienie w kształcie kwiatów, żarząca płynność zemsty. Nie mamy do

8 Zob. hasło „motyl” w: W. KOPALIŃSKI: *Słownik symboli*. Warszawa 1990.

czynienia z krzykiem bólu i rozpacz, a hymnem dołów – nowe światy nie są wprost określone jako przerażające, a jako „nieodgadłe”, tajemnicze, zaś stan, który interpretujemy jako upadek i przenicowanie porządku, określany jest mianem podróży, zawiera więc element przyjemności czerpanej z poznawania nowych przestrzeni.

Zagadkę *Piekła* stanowi więc ciekawość i chęć poznania tajemnicy – choć z góry naznaczona jest piętnem zemsty i zmiany dawnego porządku, to jednak w jakimś stopniu okazuje się ona pociągająca, w czym tkwi jej największe niebezpieczeństwo. Owa niejednoznaczność łączy omawiany wiersz z wcześniejszymi dziełami poety. Pisząc o powieściach Jalu Kurka (diagnozę tę można rozszerzyć także na podstawę semantyczną omawianego wiersza), Aleksander Wójtowicz zauważa:

Przekonanie, że nowoczesność to „wir nieustannego rozpędu”, który generuje szereg sprzecznych sądów i diagnoz na temat duchowej kondycji epoki i kierunku jej rozwoju, pojawia się w dwu pierwszych powieściach Jalu Kurka, *Kim był Andrzej Panik?* (1926) oraz *S.O.S. (Zbaw nasze dusze!)* (1927). [...] pojawiają się tutaj pogłosy futurystycznej modernolatrii oraz bliski duchowi urbanizmu zachwyt funkcjonalnością oraz celowością życia miejskiego, ale równocześnie dochodzą do głosu również akcenty inne, bowiem narrator dostrzega, że dynamika nowoczesności polega na współistnieniu trudnych do pogodzenia napięć⁹.

Zacytowany wiersz zawiera podobne elementy, przy czym groźba stała się realna, a dokonana zmiana sprowadziła człowieka na samo dno otchłani, bez możliwości powrotu. Jakakolwiek fascynacja oscyluje na granicy przerażenia zbyt paraliżującego, by móc wyrazić to wprost, wszystko zaś skutkuje zanurzeniem w nieokiełznanej lawie zemsty, światem wypaczonym, skrzywdzonym.

9 A. WÓJTOWICZ: *Modernizacja i jej cień. O prozie Pierwszej Awangardy. W: Dwudziestolecie 1918–1939. Odkrycia, fascynacje, zaprzeczenia.* Red. A. S. KOWALCZYK, T. WÓJCIK, A. ZIENIEWICZ. Warszawa 2010, s. 254–255.

Niejednoznaczny okazuje się także charakter prośby skierowanej do Pana, który nie oferuje już innej jasności, jak tylko tę stanowiącą palącą karę dla grzeszników. Użycie wielkiej litery sugerowałoby, iż zwrot ten kierowany jest do Stwórcy, jednak jego obraz jako istoty pozbawionej miłosierdzia, skazującej na „żarzącą płynność zemsty” stanowi odwrócenie obrazu nowotestamentowego Boga. W świecie wykreowanym w wierszu zaburzone zostały więc wszelkie znane porządki. Bezsilny, skarłały człowiek może być jedynie skazany na otchłań lub piekielne czeluści odzwierciedlające obraz ludzkich zbrodni. Pan staje się bogiem zemsty i kary, zaś ziemia w jej dotychczasowym kształcie jest już niedostępnym, nieosiągalnym niebem, które wyciekło z horyzontu, nie mieszcząc się w uwspółcześnionej triadzie. W porządku wertykalnym zabrakło Siły Sprawczej na wysokości, ku której można by kierować swe modlitwy, pozostał jedynie nieosiągalny, niemalże niewidoczny brzeg jasności. Wiersz Kurka wpisuje się tym samym w koncepcję świata, w którym zabrakło nieba, a piekło do złudzenia przypomina doczesność w jej nowym wymiarze.

Zmiana poetyckiej dykcji, wykorzystującej nawiązania do symboliki obrazów męki piekielnej, wyraźnie się pogłębiała. Zespolenie frazy „piekło XX wieku” z ludzkimi zbrodniami, wszelkimi okrucieństwami wojny na stałe zagościło w języku, nie tylko literackim, a konotowane przez nią obrazy wywarły niemały wpływ na europejską poezję, prozę i literaturę faktu¹⁰:

Kulawi nie mogą zejść po schodach,
 Płaczą się nogi drewniane,
 Kule wypadają spod ramion:
 Chodzić to wiedza tajemna,
 Życie lub śmierć.

10 Wystarczy wspomnieć choćby o książkach: *Orfeusz w piekle XX wieku* Józefa Wittlina, *Piekło XX wieku. Zbrodnia, hart ducha i miłosierdzie* Ludwika Christiansa czy *Medaliony* Zofii Nałkowskiej.

Pierwszy stopień wtajemniczenia
Jeszcze jako tako,
Drugi już niepewny,
Trzeci obsuwa się w dół:
Widać początkową przepaść,
Pręgi lecące stromo,
Schody wirują w oczach
A gdzie jest dno?

Kulawi spadają w popłochu
Jeden na drugiego,
Turlają się, trzeszczą,
Kość w kość,
Przepaść pęka od krzyku,
Na samym dole pali się ogień
I nawet piekło może im się wydawać
Zbawieniem¹¹.

Jeden z ostatnich wierszy Kazimierza Wierzyńskiego, opublikowany w tomie *Sen mara* pochodzącym z roku 1969, stanowi poetyckie podsumowanie światopoglądowej i moralnej zmiany, jaka nastąpiła w Europie pierwszej połowy XX wieku. Okaleczenie człowieka, zarówno jego ciała, jak i duszy, skutkuje nie tylko trudnością w zachowaniu wyprostowanej postawy, czego wyrazem jest późniejszy wiersz Herberta *Pan Cogito o postawie wyprostowanej*, ale także powoduje niemożność chodzenia, zastąpionego przez spadanie, staczanie się. Spadanie, przepełnione krzykiem, nabiera większego dramatyzmu w kontekście wymykającego się dna, kiedy bowiem zdaje się, że owo metaforyczne „dno” zostało już osiągnięte, pojawiają się kolejne stopnie. Ważny dla interpretacji tekstu jest poziom dynamizującej owo „zagłębianie się” gradacji. Początkowo

11 K. WIERZYŃSKI: *Schodzenie w dół*. W: *Od Staffa do Wojaczka. Poezja polska 1939–1985. Antologia*. T. 1. Oprac. B. DROZDOWSKI, B. URBANKOWSKI. Łódź 1988, s. 104.

okaleczeni (zarówno pozbawieni kończyn, co w oczywisty sposób odsyła nas do wojennych weteranów, jak i katowani więźniowie – „pręgi” to nie tylko stopnie prowadzących w dół schodów, to także ślady tortur) próbują zejść, jednak ich defekty oraz coraz bardziej strome stopnie sprawiają, że zaczynają wirować i zdezorientowani, pokonani bohaterowie wiersza „obsuwają się”, „lecą”, w końcu „spadają w popłochu”. Na dno przedstawionej w tekście metaforycznej przestrzeni upadku spadających zdaje się prowadzić odkrywanie prawdy – kolejne „stopnie wtajemniczenia” przyspieszają spadanie. Nie kończy go jednak osiągnięcie dna, brakuje konsolacji. Upadek oczywiście wywołuje negatywne konotacje, ale jego kres mógłby przynosić choć połowiczne wytchnienie, jakiego nie zapowiadają słowa wiersza: „A gdzie jest dno?”. Kiedy już po stoczeniu się przez wszystkie stopnie człowiek spada na samo dno, odkrywa tam jedynie cierpienie i palące płomienie. Czy są to ognie piekielne, które, owszem, zadają cierpienia karanej duszy, ale są przynajmniej jakimś rodzajem ostateczności? W cytowanym wierszu to, co czeka na spodzie przepaści, przynosi znacznie silniejsze cierpienie. W kontekście niekończącego się upadku, niemożności samodzielnego i niezależnego, wolnego od okaleczeń przejścia przez życie nawet piekło znane z przekazów mitologicznych i teologicznych wydaje się zbawieniem. Polska poezja drugiej połowy XX wieku obfituje w takie kreacje, ukazujące, iż żadne wizje kary pośmiertnej nie dorównują temu, czego doświadczyła współczesna ludzkość. Rozpad porządku, do którego kultura przez wieki przywykła, przybliżył okaleczonemu człowiekowi najgorsze wymiary piekła.

Na prawach tak odczytywanej metafory funkcjonuje obraz piekła w wierszu Anny Świrszczyńskiej *Piekło*, zamieszczonym w tomie *Budowałam barykadę*¹² z 1974 roku.

12 O recepcji tomu *Budowałam barykadę* i znaczeniu cierpienia w poezji Świrszczyńskiej (co istotne w kontekście wiersza *Piekło*) pisze Tomasz Mizerkiewicz. Zob. T. MIZERKIEWICZ: *Po tamtej stronie tekstów. Literatura polska a nowożytna kultura obecności*. Poznań 2013, s. 233–266.

Krzyczą kamienie rozdzierane jak papier
od dachu do piwnic,
krzyczą kobiety
gnane na kule przed czołgami,
krzyczą mężczyźni
wleczeni pod lufy karabinów,
krzyczą dzieci
rzucane żywcem w ogień¹³.

W zgodzie z motywem *danse macabre* cierpienie dotyka wszystkie istnienia, a jego ogrom podkreślają wyraźnie somatyczne akcenty, onomatopeje niemal paraliżujące zmysł słuchu odbiorcy – od suchego trzasku po krzyk ludzkości. „Piekielność” tego opisu dodatkowo potęguje odwrócona perspektywa wertykalna – od dachu do piwnic.

Nie zawsze jednak piekło upodabniane jest w poezji do obrazu wojny i okrucieństwa, choć oczywiście zbliżenie wizji infernalnych do ludzkiej doczesności właśnie w takich doświadczeniach bierze swój początek w polskiej poezji. Niejednokrotnie, zwłaszcza w twórczości przedstawicieli pokolenia '56, zdaje się ono odzwierciedlać ludzką codzienność, kłopoty wpisane w każdy jednostkowy żywot. Piekło opisane w prozie poetyckiej Herberta, tekście wydanym wcześniej niż utwór Wierzyńskiego, bo zamieszczonym w tomie *Hermes, pies i gwiazda* z 1957 roku, pozornie nie zawiera żadnych diabelskich rekwizytów:

Licząc od góry: komin, anteny, blaszany, pogięty dach. Przez okrągłe dno widać zaplątaną w sznury dziewczynę, którą księżyc zapomniał wciągnąć do siebie i zostawił na pastwę plotkarek i pajaków. Niżej kobieta czyta list, chłodzi twarz pudrem i znów czyta. Na pierwszym piętrze młody człowiek chodzi tam i z powrotem i myśli: jak ja wyjdę na ulicę z tymi pogryzionymi wargami i w rozlatujących się butach? W kawiarni na dole pusto, bo to rano.

13 A. ŚWIRSZCZYŃSKA: *Piekło*. W: EADEM: *Poezja*. Warszawa 1997, s. 282.

Tylko jedna para w kącie. Trzymają się za ręce. On mówi: „Będziemy zawsze razem. Proszę pana czarną i oranżadę”. Kelner idzie szybko za kotarę i tam dopiero wybucha śmiechem.

Z. HERBERT: *Piekło*, s. 186

Warto spojrzeć na poetycką kreację tak, jak prowadzą czytelnika słowa podmiotu, zaczynając od góry. Przyglądamy się więc zagospodarowanej piętrowo kamienicy. Początkowo nic nie zdradza dramatyzmu lirycznej sytuacji, dachy kamienic są bowiem do siebie podobne: „komin, anteny, blaszany, pogięty dach”. Dopiero pod owym, ujednoliciającym życie pojedynczych ludzi, dachem zaczynają odsłaniać się przed nami poszczególne obrazy, indywidualne problemy oddzielonych od siebie mieszkańców. Na strychu (pająki kojarzą się właśnie ze strychem) odkrywamy dziewczynę i choć nie zostało powiedziane wprost, co ma oznaczać metaforyczne zaplątanie w sznury, nietrudno zgadnąć, iż nie tylko przez splątane koleje swojego losu zdana jest na pastwę plotkarek. Ciało samobójczyni jeszcze nie zostało odkryte, ale jest dopiero ranek, a tragedia dokonana się w nocy, przy świetle księżyca. Podmiot tekstu to jedynie zdający relację obserwator, w przeciwieństwie do Dantego nie zatrzymuje się, schodzimy więc niżej, na kolejne piętra¹⁴.

Warto odnotować, iż w opisie kolejnych mieszkańców piekielnej kamienicy właściwie nie zwracamy większej uwagi na ich wypowiedzi. Jak pisze Danuta Opacka-Walasek: „W poezji Herberta większą niż słowa moc komunikowania o wnętrzu podmiotu i emocjach w nim się mieszczących mają gesty”¹⁵. Według badaczki

14 O piekle w poezji Herberta, głównie na przykładzie tekstu *Piekło* oraz *Co myśli Pan Cogito o piekle*, pisze Mirosław Dzień, wskazując na paralelność pomiędzy piętrowością piekła i kamienicy. *Piekło* jest według interpretacji Dzieńa „nieustannym doświadczaniem braku, biedy, niepewności”. Zob. M. DZIEŃ: *Motywy eschatologiczne w poezji Zbigniewa Herberta. Studium analityczno-interpretacyjne*. T. 2. Bielsko-Biała 2014, s. 141.

15 D. OPACKA-WALASEK: „...pozostać wiernym niepewnej jasności”. *Wybrane problemy poezji Zbigniewa Herberta*. Katowice 1996, s. 106.

Herbert wybiera właśnie taką strategię poetycką, ponieważ słowa zakrywają prawdę, wpisują stany emocjonalne jednostki w ogólnoludzkie szablony. Niedopowiedzenia podkreślają więc ograniczenie naszych możliwości uczestnictwa w cierpieniu innych. Nie znamy treści listu, który czyta kobieta. W jej reakcji presuponowane jest, że odczytywana przez nią treść wywołuje skrajne emocje. Po mieszkaniu niżej krąży mężczyzna w znoszonych butach, zastanawiając się, jak przezwyciężyć wstyd towarzyszący jego stanowi posiadania. Ogryzione wargi zdradzają stan jego duszy, umęczonej ciągłymi zmartwieniami. W pustej kawiarni śmiech kelnera, świadka wielu starć i obietnic, wywołuje wyznanie, wyrzeczone pospiesznie, niemalże jednym tchem z dyktowanym zamówieniem: „Będziemy zawsze razem. Proszę pana czarną i oranżadę”. W tym poetyckim piekle nie znajdziemy kadzi pełnych palącej smoły ani też Pana Ciemności. Jest tylko obserwator i kolejne piętra codzienności. Ludzka dola przedstawiona za pomocą synekdoch, wyciętych z życia sytuacyjnych obrazków rozciąga się na kolejne piętra tej zaskakująco ziemskiej przestrzeni. Niełatwo użyć w odniesieniu do niej słowa „zwyczajna”, ponieważ nie brakuje w niej tragedii i nieszczęść, które takie miano powinny wykluczyć, ale sposób przedstawienia tworzy ironiczny efekt i nasuwa takie właśnie określenie. Infernalnym motywem w tym tekście jest zwyczajność ludzkich tragedii, stan, w którym kultura nawykła do cierpienia. Wizja piekła przedstawiona w wierszu Herberta oparta jest przede wszystkim na przekonaniu o niemożności poznania cierpienia drugiego człowieka, o dogłębnej samotności każdej istoty ludzkiej, nieprzekładalności i niewyraźności bólu jednostki.

Warto zwrócić uwagę na konstrukcję tekstu, nie bez powodu bowiem podmiot prowadzi swój wywód w sposób niezwykle poukładany, od góry do samego dołu. Oczywiście ma to być swego rodzaju replika wędrówki Dantego, ale przeniesiona w realia współczesności. Wspólny dach hiperbolizuje samotność każdego z bohaterów, którzy żyjąc „pod wspólnym dachem”, przeżywają swoje prywatne piekło w pojedynkę. Dodatkowym konstrukcyjnym zabiegiem jest taka manipulacja przedstawieniem, która wprowadza

czytelnika w pułapkę sugestii – zwracając uwagę na tytuł i ruch schodzenia w dół, wypełniamy luki tekstu negatywnymi treściami. Kobieta czytająca list nie musiała przecież otrzymać złych wieści, a jej ekscytacja może mieć pozytywne źródło, zaś para w kawiarni, która wywołała śmiech sceptycznego kelnera, może przecież spędzić życie razem, szczęśliwie. Na tym jednak owa manipulacja się nie kończy. Nawet jeżeli czytelnik zachowa proporcje tekstowego świata, zakładając, iż jednych spotyka szczęście, innych los zgoła odwrotny, nie uniknie ostrza ironii i po chwili zauważy niesprawiedliwość tego podziału.

Przede wszystkim zaś należy dostrzec elementy łączące prozę Herberta z wierszem Juliana Tuwima *Kamienice*, w ten sam inwersyjny sposób ukazującego piekło mieszczańskiej samotności, betonowego więzienia, „Tunel stojący/ Sztorcem ku górze”¹⁶. Na infernalny wymiar wykreowanej w tekście *Piekło* przestrzeni wpływa bowiem jeszcze jeden aspekt – odwrócony porządek. Jedynie w wizjach podziemnej krainy umarłych wędrówkę rozpoczyna się z góry na dół. Świat tekstu wywrócony jest także „do góry dnem”, zmiana porządku wpisana jest w metaforę okrągłego okna strychu czy poddasza: „Przez okrągłe dno widać zaplątaną w sznury dziewczynę”. Podmiot tekstu staje się więc przewodnikiem dla czytelnika/podróżnika w tej specyficznej katabazie do piekła codzienności (od góry, która jest dnem), odbywającej się na planie przestrzeni pozornie „zwykłej” kamienicy. Jakby ludzkość od dna zaczynała, pod dnem toczyła swoją egzystencję i nie miała pod sobą dna, od którego mogłaby się odbić. Spojrzenie to ustawia nas jednocześnie w pozycji demiurga, oglądającego swoje dzieło z góry lub przez dno butelki, w której wytwórca umieszcza swoje miniaturowe statki. W ten sposób niezwykle subtelnie i jakby mimochodem Herbert ukazuje człowieka jako zabawkę w rękach Stwórcy – patrzenie z góry tradycyjnie przecież przypisujemy Bogu, Szatan obserwowałby nas od dołu. Obserwowane miejsca – prywatne, takie jak strych i mieszkania, w końcu zaś kawiarnia, czyli

16 J. TUWIM: *Kamienice*. W: IDEM: *Wiersze wybrane*. Wrocław 1964, s. 142.

sfera publiczna, miejsce spotkań – mają jeden wspólny mianownik. Każde z tych miejsc przepęlnia inny rodzaj pustki i braku powstałych po czyjejś śmierci czy rozstaniu – braku w sensie materialnym, a także pustki obietnic, pustki w sercu kogoś, kto już w nie nie wierzy.

Warto zwrócić uwagę na znaczenie poszczególnych architektonicznych przestrzeni. W psychoanalitycznym studium domu Gastona Bachelarda schodzenie po schodach w głąb domostwa to symboliczne zstępowanie w głąb siebie, dom bowiem jest przestrzenią niezakłóconej intymności i złożem wspomnień kształtujących osobowość pojedynczego człowieka¹⁷. W wierszu Herberta owa intymność zostaje w jakiś sposób zakłócona – do prywatnego świata nieświadomych tego bohaterów wtargnął milczący obserwator, wydobywając na światło dzienne fragmenty ich sekretów. To już nie poznawanie siebie, ale próba poznania Innego. W kontekście wędrówek po domu warto zaznaczyć, iż zupełnie inaczej niż w myśli psychoanalitycznej, odmiennie także w stosunku do omawianego w pierwszej części monografii wiersza Marcina Świetlickiego *Uniwersytety*, został sfunkcjonalizowany najwyższy punkt domu, zaraz pod dachem, czyli strych. Tam rozumiany jest jako przestrzeń, w której celebrowa się pamięć o przeszłości, przechowuje pamiątki, ale także miejsce w wertykalnym układzie najbliższe światłu, wiedzy i prawdzie, u Herberta natomiast ów porządek został przenicowany ostrzem ironii, w sposób specyficzny dla jego poetyckiej kreacji. Poznanie prawdy, przechowywanie pamięci o przeszłości ma bowiem także swój mroczny wymiar, który może doprowadzić do tragicznej ostateczności. Zabieg konstrukcyjny wykorzystany w tekście odsłania przed czytelnikiem prawdę o ludzkich relacjach – wciąż obserwowani w *Piekle* Herberta ludzie, zdani na pastwę plotkarek czy cyniczny śmiech kelnera, są tak naprawdę bardzo samotni. Samotność i pustka zastąpiły w tej wizji piekielne

17 Zob. G. BACHELARD: *Dom rodzinny, dom oniryczny*. W: Idem: *Wyobrażenia poetyckie. Wybór pism*. Przeł. H. CHUDAK, A. TATARKIEWICZ. Warszawa 1975, s. 301–330.

kadzie, a cichy obserwator, kelner i nie tak ciche plotkarki oraz przytłaczająca stagnacja zdają się wypierać Władcę Podziemi i symbolizują prawdziwe, namacalne zło. Co ważne, wyliczanie owych samotników nie zostaje właściwie zakończone. „Licząc od góry: komin, anteny, blaszany, pogięty dach. Przez okrągłe dno widać”... – w wierszu nie wyartykułowano, gdzie owo liczenie zakończyć i czy jest to w ogóle możliwe. Owszem, dochodzimy do ostatniego poziomu („W kawiarni na dole pusto, bo to rano”), wiersz ma jednak wyraźnie charakter inicjalny. Jest rano, liczenie zaczęto od góry, ale to dopiero początek piekła codzienności.

Słowem kluczowym w poetyckich kreacjach piekieł, specyficznym leitmotivem tych reprezentacji jest „dno” i przeróżne konfiguracje jego usytuowania. W wierszu Wierzyńskiego niemożność ujrzenia i osiągnięcia dna jest symbolem niezdolności do wyznaczenia granicy upadku człowieka oraz niemożności wytchnienia, ciągłego, niepowstrzymanego spadania. W wierszu Herberta snucie wizji rozpoczyna się od góry, ale w sposób nietypowy, poprzez odwrócone dno. Konotujące rozliczne znaczenia dno znajduje się więc ponad ludźmi, życie toczy się „poniżej dna”.

Nie sposób nie zauważyć, iż takie rozumienie multisemantycznego leksemu „dno” (zwłaszcza kiedy użyty został jako metaforyczne określenie problemów ludzkiej egzystencji w sprzężeniu z eschatologią czy „metafizyką nieobecności”) współgra wyraźnie z poematem Tadeusza Różewicza *Spadanie, czyli o elementach wertykalnych i horyzontalnych w życiu człowieka współczesnego* z 1963 roku.

Dawniej
bardzo bardzo dawno
bywało solidne dno
na które mógł się stoczyć
człowiek

[...]

bywało niegdyś także drugie dno
obecnie istnieje jeszcze mgliste
wspomnienie
ale już dna nie ma
i nikt nie może
stoczyć się na dno
ani leżeć na dnie¹⁸

Już wstępne fragmenty utworu pokazują zakres znaczeń, które kryją się w nim za metaforą „dna” oraz „spadania”. Uruchomiony zostaje nie tylko porządek religijno-symboliczny, ale także moralny oraz językowy. W każdym z tych aspektów „dno”, w dawnym/klasycznym rozumieniu, zostaje unieważnione przez współczesność – „mgliste wspomnienie” dawnego sensu pozostaje w związkach frazeologicznych czy w literaturze, do której jeszcze powrócę. Zwielokrotniona w ten sposób degradacja znaczenia metaforycznego „staczania się na dno” czy „odbijania się od dna” w przejrzysty sposób unaocznia przede wszystkim zmiany światopoglądowe, odzwierciedlone w wierszu poprzez wynotowane przekształcenia językowe. Etymologia słowa „dno” zdradza jego pierwotną binarność semantyczną, oznaczało bowiem zarówno wgłębienie w skorupie ziemskiej, jak i spód naczynia, ale także pokrywę (późniejsze denko). Podobnie rzecz ma się w warstwie znaczeniowej cytowanego tekstu. Na „dno” można było bowiem spaść, ale także się od niego odbić, zakończyć pewne działania niepowodzeniem przy zachowaniu szansy na rozpoczęcie kolejnego, nowego etapu.

Dno o którym wspominają
nasi rodzice
było czymś stałym
na dnie

18 T. RÓŻEWICZ: *Spadanie, czyli o elementach wertykalnych i horyzontalnych w życiu człowieka współczesnego*. W: IDEM: *Poezje zebrane*. Wrocław 1976, s. 592–593.

jednak
było się kimś
określonym
człowiekiem straconym
człowiekiem zgubionym
człowiekiem który
dźwiga się
z dna

z dna można też było
wyciągać ręce wołać „z głębokości”
obecnie gesty te nie mają większego
znaczenia
w świecie współczesnym
dno zostało usunięte

T. RÓŻEWICZ: *Spadanie...*, s. 593

W słowach podmiotu wyraźnie pojawia się „człowiek stracony”, jak i „człowiek który dźwiga się z dna”. Usunięcie owego zwrotnego punktu eliminuje więc możliwość opozycyjnych stanów, uruchamiając zaś zaplecze moralne i wymiar duchowy, stanowi następstwo unicestwienia możliwości zmiany, podjęcia ponownej próby, naprawienia błędów. W tekście *Spadanie...* Różewicz w oczywisty sposób nawiązuje do zmieniających się kategorii moralnych współczesnego świata:

ciągle spadanie
nie sprzyja postawom
małowniczym pozycjom
niezłomnym

T. RÓŻEWICZ: *Spadanie...*, s. 593

Moim zdaniem wiersz ten nie jest jednak pozbawiony głębokiej ironii. Mityzacja „dawniej” w opozycji do dziś, wpisanie rozważań w formę anegdoty („zapytajcie rodziców/ być może pamiętają jeszcze”) czy wręcz poniekąd w konwencję baśniowości („Dawniej/ bardzo bardzo dawno”) zdradzają dystans podmiotu wobec całkowitego unicestwienia „dna”. Przede wszystkim zaś otwierają miejsce dla czytelnika (oraz wspomnianej wcześniej multisemantyczności kluczowych dla tekstu sformułowań), powierzając mu pewne zadania w rozbudowaniu rozumienia metafory dna, zapraszając do lektury uczestniczącej. Uwagę tę podpowiada zdanie Jacka Gutrowa zamieszczone w książce *Urwany ślad*:

Czytelnik musi podążać własną ścieżką – to podstawowy aksjomat. [...] Wbrew pozorom – i w odróżnieniu od Miłosza i Herberta – Różewicz najczęściej mówi ścisłym głosem, bo chce zostawić miejsce dla innego. Aby ktoś mógł „wejść” w wiersz i aby w wierszu tym odnalazł on samego siebie – prawdziwego¹⁹.

W pierwszej części poematu tytułowe elementy, horyzontalny i wertykalny, zostały wyraźnie przemieszane. Zanik pewnych stałych punktów odniesienia w słowach podmiotu nie tylko łączy się

19 J. GUTOROW: *Urwany ślad. O wierszach Wirpszy, Karpowicza, Różewicza i Sosnowskiego*. Wrocław 2007, s. 95. Zacytowana uwaga jest niezwykle trafna, jeżeli chodzi o poezję Różewicza, myślę jednak, iż dotyczy ona większości postmodernistycznych czy współczesnych wierszy. Wynika to w głównej mierze z konstruowania poetyckiego świata (oraz współczesnych teorii lektury) właśnie na niepewności dotyczącej Innego, na świadomości braku możliwości całkowitego poznania jego natury. Powoduje to lukę, w którą ów Inny/czytelnik zawsze może wniknąć z własnym semantycznym naddatkiem, własnym doświadczeniem tekstu i pozatekstowej rzeczywistości, którą uruchamia lektura. Nie do końca zgadzam się z tym, iż takiej przestrzeni nie pozostawia poezja Herberta czy Miłosza. Uważam, iż w obu przypadkach znajdzie się miejsce na czytelnicze uzupełnienia czy wręcz kontrapunkt, zgadzam się jednak, że w poezji tych trzech twórców owa przestrzeń dialogu z wierszem jest budowana w zupełnie inny sposób, że za każdym razem miejsce czytelnika jest inne.

z metamorfozą klasycznie pojmowanej moralności, moralności sprzed drugiej wojny światowej, z którą właściwie Różewicz rozlicza się już od tomu *Niepokój*²⁰. Wynika także ze zmiany w sferze duchowej, religijnej, do której odwołuje się pytanie wpisane w przywołane *Wyznania* biskupa Hippony: „Czy ojciec wierzy w Boga?” i subtelnie wykpiona twierdząca odpowiedź. Wskazuje na to przede wszystkim pointa rozważań:

słowo spadanie nie jest
słowem właściwym
nie objaśnia tego ruchu
ciała i duszy
w którym przemija
człowiek współczesny

zbuntowani ludzie
potępione anioły
spadały głową w dół
człowiek współczesny
spada we wszystkich kierunkach
równocześnie
w dół w górę na boki
na kształt róży wiatrów

dawniej spadano
i wznoszono się
pionowo
obecnie

20 Wielu badaczy pisało o moralistyce Różewicza, o jego postrzeganiu roli poety w świecie po Holocauście – pozbawionym Boga, potrzebującym nowych zasad. Zob. M. KISIEL: *Poeta „punktu zero”. Tadeusz Różewicz wobec „cezury oświęcimskiej”*. W: IDEM: *Pamięć, biografia, słowo. Szkice o poetach dwóch generacji*. Katowice 2000, s. 49–61; S. BURKOT: *Opowieści o zagładzie*. W: IDEM: *Tadeusz Różewicz*. Warszawa 1987, s. 122–148.

spada się
poziomo

T. RÓŻEWICZ: *Spadanie...*, s. 598–599

Tak naprawdę kwestia wiary, która nie kończy się w tej poezji wraz z orzeczeniem śmierci Boga – czy bezpieczniej: jego nieobecności – pozostaje otwarta. Jak pisze Wojciech Kruszewski:

Nie należy jednak sądzić, że temat sakralnego uwikłania poezji współczesnej można sprowadzić jedynie do tak prosto, banalnie wręcz sformułowanej diagnozy: nie ma związku między poezją a sacrum. Wspomniane już przeze mnie częste podkreślanie niespełnienia każe przypuszczać, że relacja sacrum-poezja jest o wiele bardziej skomplikowana, obarczona dodatkowymi znaczeniami²¹.

Podobnie w omawianym wierszu dno, także w znaczeniu dna piekła, zdaje się nie tyle zanikać, ile zmieniać swoją symboliczną lokalizację. Z dwóch uzupełniających się porządków pozostaje bowiem jedynie horyzontalny i to w jego planie rozgrywają się wszelkie symboliczne „przemieszczenia” człowieka współczesnego. Jak pisze Kruszewski, Różewicz: „Zrywa z zakodowanym w wielu tekstach kultury toposem człowieka pielgrzymującego przez życie ku eschatologicznemu horyzontowi: ku niebu, piekłu... ku bytowi boskiemu? Jedyne co można o nim powiedzieć na pewno, to to, że ten drugi świat jest pusty”²². Nie do końca uniemożliwia to upadek czy jego odnotowanie, a jedynie utrudnia jednoznaczną moralną ocenę czynów. Pozbawiony stałego, niezmiennego punktu odniesienia człowiek nie tyle nie potrafi odróżnić dobra od zła i postępować zgodnie z pewnymi zasadami, ile znacznie trudniej przychodzi mu jednoznaczny osąd i wyznaczenie granic „moralności”. Alogiczna

²¹ W. KRUSZEWSKI: *Deus desideratus. Sacrum w poetyckim dziele Tadeusza Różewicza*. Lublin 2005, s. 183.

²² Ibidem, s. 174.

próba zlokalizowania dna w przestrzeni horyzontalnej metaforycznie demaskuje zmianę perspektywy, wieloaspektowość osądu i upłynnienie pewnych nieprzekraczalnych granic, co przecież nie musi stanowić o negatywności tego procesu. Ocena dokonanej zmiany również nie powinna brzmieć jednoznacznie. „Obecnie spada się poziomo” oznacza, że nadal się spada, ale klasyfikacja owego spadania nie może pozostawać jednowymiarowa. Jednocześnie naprawienie błędu w świecie pozbawionym wyraźnych drogowskazów wymaga znacznie większego nakładu energii, podjęcia samodzielnej decyzji, bez pomocy „nauczyciela i mistrza”. Przestrzeń moralna pozostaje otwarta, pełna luk czekających na uzupełnienie, niejednoznaczna, jednostkowa – wewnętrzna i zindywidualizowana. Jak pisze Stanisław Burkot, odnosząc się do nawiązań do Biblii w tej poezji, wiersz stanowi jeden z wielu w tej twórczości zapisów duchowej traumy po utracie wiary:

Dla Różewicza jest to kwesta światopoglądu, załamania się dawnych sposobów opisywania i rozumienia świata, lecz także kwestia honoru, wierności elementarnym zasadom etycznym, pamięci o cierpieniu i śmierci ofiar. Kultura może niwelować i minimalizować okrucieństwo drżące w zwierzęcej naturze człowieka, może go także rozbudzać. Nie daje nigdy pełnego zabezpieczenia. Moralistyka Różewicza, o której wiele pisano, wiąże się zawsze z rozpoznawaniem antynomicznej natury człowieka – jak to określił poeta – „zwierzęcia metafizycznego”²³.

Dla owej antynomicznej natury odnajdujemy miejsce i zrozumienie także w słowach podmiotu *Spadania...* – natury zmienionej zagładą i metamorfozą światopoglądową czasów, których człowiek z wiersza doświadcza i które stara się zaakceptować, z którymi zarazem nie jest w stanie się zidentyfikować:

²³ S. BURKOT: *Tadeusza Różewicza opisanie świata. Szkice literackie*. Kraków 2004, s. 9.

być może istnieje w „naszych czasach”
potrzeba budowy
nowego przystosowanego
do naszych potrzeb
Dna

T. RÓŻEWICZ: *Spadanie...*, s. 597

Dookreślenie sytuacji lirycznej przynoszą słowa Jerzego Kwiatkowskiego, który tak pisze o motywie śmierci w poezji Różewicza, odnosząc się do utworów *Duszyca*, *Klatka* 1974, *Moje ciało mówi...* czy *Widziałem cudowne monstrum*: „Ale owa ciemność tonacji najbardziej bodaj uderza w wierszach, które są manifestem braku jakiegokolwiek nadziei i które ukazują śmierć w środku człowieka”²⁴. Wiersz *Spadanie...* nie jest jednak przejawem nihilizmu, za jego mrocznym profetycznym wydźwiękiem nie kryje się jedynie konkluzja, iż człowiek pozostawiony sam sobie, pozbawiony dawnego systemu moralnego tudzież teologicznego przewodnika – jak zostało to wyrażone w tekście, pozornie jedynie na marginesie: „baranki moje/ jesteście jak dzieci przy piersi/ które wejdą do Królestwa (s z k o d a ż e g o n i e m a) [podkreślenie moje M.P.G.]” – skazany jest na całkowite zagubienie²⁵. Ponieważ jak pisze Marian Kisiel:

24 J. KWIATKOWSKI: *Magia poezji. O poetach polskich XX wieku*. Kraków 1995, s. 207.

25 O problemach z zaklasyfikowaniem poezji Różewicza w tym kontekście pisał Andrzej Skrendo: „Jak już wielokrotnie wspominałem, trudność opisu twórczości autora *Niepokoju* jest dwójakiej natury: można ją zanedbać «pozytywizować», kłaść nacisk na jej konstruktywną stronę albo też można upierać się przy jej negatywności, podkreślać nihilistyczne konsekwencje” (A. SKRENDO: *Tadeusz Różewicz i granice literatury. Poetyka i etyka transgresji*. Kraków 2002, s. 271). Skrendo zauważa, iż konieczna jest więc w trakcie interpretacji tej poezji rozważa oraz świadomość gry, którą prowadzi Różewicz, gdyż: „Przerażająca nie jest głębia, ale powierzchowność, nie trwoga – ale nuda, nie milczenie z braku słów – ale ich gadatliwy nadmiar” (s. 358). Warto dodać, iż jest to uwaga wyjątkowo trafna, zwłaszcza w kontekście późniejszej

Jeśli nihilizmem nazwać utratę wiary, to autor *Niepokoju* takiej wiary nigdy nie utracił; on jedynie pokazał, jak w zmiennych sytuacjach społecznych i historycznych niszczone wartości, ustawiano się ponad nimi – i jak objawiały się one w takich przypadkach ze zdwojoną mocą. Poezja Tadeusza Różewicza występuje zatem przeciwko nihilizmowi, jest buntem wobec świata, który zapomniał o swoich wartościach podstawowych.

Aby ukazać indyferentyzm aksjologiczny naszych czasów (a „punktem zero”, jak już pisałem, są dla Różewicza lata Drugiej Wojny), poeta musiał przeciwstawić się dotychczasowym mitologiom poetyckim²⁶.

„Realne” dno współczesne stanowi więc jedynie większe wyzwanie, człowiek zaś zmuszony został do samodzielności.

Różewicz lokuje jednak w poemacie dawne jednoznaczne podziały na płaszczyźnie wyraźnie przeciwstawionej realności, czyli w literaturze:

La Chute Upadek
jest możliwy jeszcze
tylko w literaturze
w marzeniu gorącznie
pamiętacie to opowiadanie
o porządnym człowieku

T. RÓŻEWICZ: *Spadanie...*, s. 593

Stałym porządkiem i sztywnymi regułami mogą się współcześnie rządzić wyłącznie fabularyzowane narracje lub wyobrażenia czy majaczenia w gorącznie, ale wcale nie chodzi o brak ludzi porządných czy ludzi upadłych, tylko o unieważnienie radykalności

twórczości poety. Tom *Kup kota w worku* całkowicie oparty jest właśnie na takiej grze, w której to czytelnik musi odnaleźć nieoczywiste źródła grozy i niespodziewane powody do radości.

26 M. KISIEL: *Od Różewicza. Małe szkice o poezji*. Katowice 1999, s. 19–20.

i jednowymiarowości owych sformułowań, specyficzną formułę wyczerpania dyskursu moralności, a także klasycznej teologii.

Poetycki „piekielny świat” może funkcjonować jako antyutopia, a zamieszkujący ją ludzie są niewolnikami swego rodzaju labiryntu. W projekcji piekła w wierszu Andrzeja Bursy dno jest miejscem, gdzie toczy się swym regularnym rytmem codzienna krzątania, przestrzenia, w której obrębie funkcjonuje człowiek:

Na dnie piekła
ludzie gotują kiszą kapustę

i płodzą dzieci

mówią; piekielnie się zmęczyłem

lub: piekielny dzień miałem wczoraj
Mówią: muszę się wyrwać z tego piekła
i obmyślają ucieczkę na inny odcinek

po nowe nieznane przykrości
ostatecznie nikt im nie każe robić tego wszystkiego

a są zbyt doświadczeni
by wierzyć w możliwość przekroczenia kręgu

mogliby jak ci starcy
hodowani dość często w mieszkaniach
(przeciętnie na dwie klatki schodowe jeden starzec)

karmieni grysikiem
i podmywani gdy zajdzie potrzeba
trwać nieruchomo w proroczym geście

z dłońmi uniesionymi ku górze
ale po co

dokładne wydeptywanie dna piekła

uparte dążenie

z pełną świadomością jego bezcelowości

ach ileż to daje satysfakcji²⁷.

Choć podmiot wspomina o piekielnych kręgach, to jedynie w negacji, hiperbolizując tym samym horyzontalny wymiar opisywanych (za)światów²⁸: „obmyślają ucieczkę na inny odcinek”. Linearne plan piekła wypełniają codzienne ludzkie zajęcia, samo piekło zaś stanowi relikw zachowany jedynie w utartych frazeologizmach: „mówią; piekielnie się zmęczyłem/ lub: piekielny dzień miałem wczoraj/ Mówią: muszę się wyrwać z tego piekła”. Ten całkowicie adogmatyczny obraz po raz kolejny ukazuje piekło wypełnione jedynie przez ludzi, pozbawione Szatana. Brakuje także surowego Stwórcy, który wydał wyrok na mieszkańców piekielnego dna. System polityczny kryjący się za słowną kreacją osiągnął w tej poetyckiej przestrzeni wymiar idealny – jednostki poddane zostały kontroli w takim stopniu, w jakim same z siebie nie próbują zmienić panującego porządku, rezygnacja opanowała każdego z mieszkańców na tyle, iż sam przywódca stał się zbędny (ironicznie system rządów uzyskał taki stopień doskonałości, iż nie potrzebuje już swojego władcy i pomysłodawcy). Jak pisze Maciej Chrzanowski:

„Społeczeństwo błądych krętków”. Trudno o bardziej dosadne, mniej oględne nazwanie ludzi, w których otoczeniu przyszło żyć. [...]

27 A. BURSA: *Dno piekła*. W: *Od Staffa do Wojaczka...* T.2, s. 223.

28 W kontekście piekła we współczesnej polskiej poezji – nad wyraz często upodabniającej przestrzeń pośmiertnej kary do ludzkiej codzienności czy wręcz przenoszącej piekło na ziemię, bardziej zaś jedynie diagnozującej nowe położenia inferna – ów nawias stosuję celowo, by podkreślić ludzki i ziemski wymiar piekła XX wieku.

W twórczości Bursy nieustannie toczy się walka ze światem, prowadzona w imię ocalenia własnej osobowości, własnego systemu etycznego, walka mająca ochronić przed wtłoczeniem w bezbarwny tłum lub przed niezauważalnym, nieświadomym rozmyciem w nim, konformizmem, który nakazuje pogodzić się ze światem i tak niemożliwym do przebudowania przez jednego człowieka²⁹.

Interpretacja tekstu jako groteskowej krytyki ustroju, podobnej dziełu George'a Orwella, nie pozostawia wątpliwości. Co jednak zrobić z uruchomioną w wierszu tradycją religii chrześcijańskiej? W zsekularyzowanym świecie, pozbawionym Boga, i Lucyfer stał się nagle „bezrobotny”³⁰, zaś puste niebo zaowocowało swoim lustrzanym odbiciem, piekłem pełnym ludzi, nie karanych jednak za występki, ale uwięzionych w granicach własnej stagnacji, pozbawionej sensu egzystencji. Bursa w swoim wierszu nie neguje istnienia piekła, kwestionuje jedynie jego nadprzyrodzoność. Wykorzystując inne narzędzia obrazowania, umiejscawia sferę kary w tych samych granicach, w jakich umiejscowił je Herbert – w przestrzeni ludzkiej codzienności. Nie bez powodu mamy w wierszu Bursy także do czynienia z blokiem mieszkalnym:

mogliby jak ci starcy
hodowani dość często w mieszkaniach
(przeciętnie na dwie klatki schodowe jeden starzec)

karmieni grysiem
i podmywani gdy zajdzie potrzeba
trwać nieruchomo w proroczym geście

A. BURSA: *Dno piekła*, s. 223

29 M. CHRZANOWSKI: *Andrzej Bursa. Czas, twórczość, mit*. Kraków 1986, s. 82–83.

30 Nawiązanie do opowiadania Aleksandra Wata *Bezrobotny Lucyfer*. Zob. A. WAT: *Bezrobotny Lucyfer. Opowieści*. Kraków 2009.

To kolejny przykład specyficznej zmiany dykcji w stosunku do kulturowo usankcjonowanych obrazów piekła – motywem inferalnym, w znacznie większym stopniu niż języki nieugaszalnego ognia, staje się samotność, paradoksalna w blokach czy kamienicach, gdzie od innych ludzi każdego mieszkańca dzielą pozornie jedynie cienkie ściany. Podobny obraz piekła – skorelowanego z samotnością, stagnacją codzienności, szarością życia³¹ – wpisany jest w tekst Krzysztofa Karaska *Orfeusz w barze mlecznym*, opublikowany w tomie poetyckim *Prywatna historia ludzkości* z 1978 roku.

Orfeusz w barze mlecznym je jajka na twardo, Eurydyka zmywa podłogę. Pod dotknięciem mokrej szmaty pomyje przemieszczając się po chłodnych kafelkach posadzki, która sycząc kłębami pary zmienia się we wrzątek Hadesu. Eurydyka schodzi do podziemi. [...]

Współczesny Orfeusz najczęściej jednak rozmawia ze sobą; jego ciemny dialog utrwała przetłuszczony papier śniadaniowy twarzy. Eurydyka jest już po drugiej skrobance, piekło Orfeusza zaczyna się w domu: wynajęty pokój u doktorowej M., wdowie po lekarzu chorób skórnych, jest prawdziwym przedsionkiem tego kraju. Piekła Orfeusza i Eurydyki są równoległe; jak w świecie biskupa Berkeleyya, są jednocześnie i osobne³².

Jak pisze w kontekście poezji Miłosza, przytaczając wypowiedź poety, Aleksander Fiut:

31 Pisząc o tym wierszu w kontekście popularności w polskiej poezji mitu o Orfeuszu, Anna Spólna wskazuje w utworze pewne cechy tekstu żałobnego: „Tak jak u K. Karaska, który Orfeusza umieszcza w barze mlecznym i każe niedoszłym kochankom opłakiwać «śmiertelną chorobę niespełnienia», «codzienną śmierć» w przekonaniu, iż «mit nie zdaje egzaminu przed światem, świat zaś jest na tyle znużony mitami, że stara się jak najszybciej o nich zapomnieć»” (A. SPÓLNA: *Nowe „Treny”? Polska poezja żałobna po drugiej wojnie światowej a tradycja literacka*. Kraków 2007, s. 79).

32 K. KARASEK: *Orfeusz w barze mlecznym*. W: IDEM: *Święty związek. Wybór wierszy*. Warszawa 2007, s. 98–99.

Sposoby przedstawiania zaświatów są zatem, według Miłosza, w mniejszym stopniu rezultatem indywidualnej artystycznej inwencji niż wynikiem stopniowego przeobrażania się wyobraźni religijnej oraz właściwego danej epoce rozumienia i widzenia świata. Wyprawa się w drugą przestrzeń, wizjoner, malarz czy poeta czerpie inspiracje zarówno bezpośrednio z ksiąg świętych czy uczonych traktatów, jak i z dzieł swoich poprzedników, które dostarczają mu wzorów, kuszą naśladownictwem, ale także skłaniają do polemiki. Najważniejsze wydaje się to, jak w zaświatach przegląda się świat doczesny – w pewnym ściśle określonym, historycznym momencie swojego cywilizacyjnego i kulturowego rozwoju³³.

Piekieł współczesności nie będzie czeluść wypełniona smołą i ogniem, ale zimna pustka i samotność, zwłaszcza paradoksalna samotność człowieka umieszczonego w samym środku zbiorowości. Piekłne przestrzenie to betonowe blokowiska, wilgotne ciemne cele, całkowicie ludzkie sfery bytowania, przez człowieka zaprojektowane i użytkowane. Piekło w poezji XX wieku stopniowo zostaje więc odmityzowane i urealnione. Owa degradacja postępuje. Dochodzi wręcz do strywalizowania obrazu piekła oraz samej koncepcji Sądu Ostatecznego i pośmiertnej kary. Z jednej strony mamy więc do czynienia z oswojeniem owej przestrzeni, dostrzeżeniem groźby w innym, ludzkim wymiarze cierpienia, doświadczeniem jego realności w nieprzewidywalnej formie. Patrząc jednak z innej perspektywy, światopogląd oparty na idei piekła na ziemi, nieprzewidujący kary po śmierci, transformacja biblijnego porządku niweluje nie tylko wszelkie ograniczenia, ale także nadzieję na nagrodę czy możliwość zmiany, naprawy, „pokuty”³⁴. Podsumowując esej *O piekle*, Czesław Miłosz pisze:

33 A. FIUT: *Zwiedzanie zaświatów*. „Kwartalnik Artystyczny” 2012, nr 2 (74), s. 93.

34 Stosuję cudzysłów, ponieważ mam na myśli także perspektywę oczyszczenia w wymiarze egzystencjalnym, poprawy za życia, moralnych drogowskazów. Nie chodzi oczywiście jedynie o moralność chrześcijańską, ale o ogólne idee

Dwa słowa: „ogień wieczny”, w Ewangelii już są zresztą przekładem i dają początek dalszym przekładom. Pierwsze rozrasta się i zagęszcza w coś materialnego, drugie też się „uprzestrzenia” jako następstwo chwil, czyli punktów na linii³⁵.

Ludzka wyobraźnia, a także bazująca na niej wiara, skazana jest więc, jak zaznacza Miłosz, na porażkę, zaś wizje zaświatów ulegają rozmyciu, nie dając się uchwycić ludzkiemu postrzeganiu i opisowi.

Wracając jednak do omawianego tekstu Bursy, ironiczne podsumowanie słów podmiotu: „ach ileż to daje satysfakcji” wyrażnie hiperbolizuje rozliczenie z wyobrażeniami, które pozostawiły ślad jedynie w metaforach – w kontekście użycia ich w wierszu pustych i oddzielonych od swych semantycznych korzeni. W cytowanym utworze piekło to stagnacja, bezsensowna kalkowa egzystencja – wszyscy wykonują podobne czynności, ale niczego nie zmieniają, nadużywają słów, nie czyniąc żadnych gestów, zaś jedyne *novum* poetyckiego piekła stanowią „nowe, nieznanne przykrości”³⁶.

W dyskursie poetyckim zbliżenie piekła do „ludzkich siedzib” przeraża, unaoczniając okrucieństwo, do jakiego zdolny jest człowiek, ale niejednokrotnie także oswaja piekło, umniejszając rangę czekającej na grzeszników kary. Pozostaje pytanie, czy nie jest to tylko pozorny efekt językowych zabiegów.

i nieprzekraczalne granice, w jakiś sposób wzmacniane nie tyle przez koncepcję osądu, ile przez zdecydowane odgraniczenie dobra od zła i potencjalność istnienia zaświatów. Jedno i drugie w XX wieku zostało całkowicie rozmyte.

35 C. MIŁOSZ: *O piekle*. W: IDEM: *Ogród nauk*. Lublin 1991, s. 101.

36 Jak pisze Chrzanowski: „Bursa był maksymalistą. Każdą postawę, każdą wartość i sąd abstrakcyjny osadzał w skrajnie dla niego niekorzystnym kontekście, bezlitośnie brutalizował i wyszydzał. Jeśli zdołała przetrwać taką próbę – była wartością autentyczną, godną akceptacji, możliwą do obronienia w każdej sytuacji. Ten właśnie zabieg, jeden ze sposobów wartościowania wszelkich idei abstrakcyjnych, jest podstawą pozornego nihilizmu moralnego Andrzeja Bursy. Wszystko jest sprawdzalne za pomocą owej próby rzeczywistości, nawet w piekle Bursy bywa «jak w życiu»” (M. CHRZANOWSKI: *Andrzej Bursa...*, s. 103).

Piekło to ledwie niemożność miłości
i deklamacja, wydrążone słowa,
poetyzacja wolnoobrotowa
długogrająca w karty w fanty w kości,
piekło to tylko niemożność miłości.

Ono w bezwietrznym wieczorze się chowa,
gdzie śpiące ptaki, księżyc lada jaki,
gdzie gwiazdy kwitną jak czerwone maki –
piekło w wieczorze bezwietrznym się chowa
a jest ciemniejsze niż wizja dantowa.

[...]

Hades to tylko drelowane słowa
i gest znużenia i spuszczonego głowa³⁷.

Tekst organizują dwa podstawowe zabiegi poetyckie – przedstawienie negatywne dominujące w pierwszych wersach (podmiot bowiem skupia się w swoich słowach jedynie na tym, czym piekło nie jest) oraz zwrócenie uwagi na semantyczną pustkę pewnych słów (co ciekawe, przewrotnie ukazujące zgubne skutki „poetyzacji” jako narzędzia przekłamującego). Wszelkie piekielne nazwy i definicje okazują się jedynie pustymi znakami organizującymi rzeczywistość, zaś ich prawdziwe znaczenie wpisane jest nie w słowa, a w gesty. Pewnym infernalnym wymiarem podszyta jest zwłaszcza rezygnacja z Innego, samotność wynikająca z „nachylenia w siebie”.

„Piekło (literatury) XX i XXI wieku” przechodzi wiele zmian, innowacji i przemodelowań, które zostaną prześledzone w kolejnych rozdziałach, jednak ewidentnie organizowane jest wokół relacji z Innym i poszukiwania (czasem odbudowywania) własnej utraconej tożsamości.



37 W. DĄBROWSKI: *** [*Piekło to ledwie*]. W: *Od Staffa do Wojaczka...* T. 2, s. 235.

Piekielny remodeling

O ile istnienie niebios i możliwości zbawienia zostaje w sztuce współczesnej zakwestionowane na wiele sposobów oraz jest przedmiotem wiecznych poszukiwań napędzanych niepewnością i potrzebą wiary w „drugą przestrzeń”, o tyle istnienie piekła w najprawdziwszych, niemalże sprawdzalnych empirycznie wymiarach zdaje się w polskiej poezji nie podlegać żadnym wątpliwościom. W świecie upłynnionej, symulakrycznej rzeczywistości piekło staje się wręcz paradoksalnie jedynym pewnikiem:

Gdyby nie było ziemi, czy byłoby Piekło?
Narzędzia męki w Piekle są ludzkiej roboty:
Noże kuchenne, tasaki, świdry, lewatywy,
Jak też instrumenty do robienia piekielnego hałasu:
Trombity, bębny, flet mechaniczny, harfa
Z biednym potępieńcem wplecionym w jej struny.
Wody w piekle są ścięte mrozem wiecznej zimy.
Zgromadzenia, wojenne pochody na lodzie
Pod krwawo-dymną luną palących się miast.
Ogień buzuje z okien, nie iskry, postacie
Małe i czarne lecą, zanim spadną w przepaść.
Brudne gospody o kulawych stołach.
Kobiety w chustkach, tanie, za funt wołowiny.
I mnóstwo uwijających się oprawców;
Zręcznych, dobrze ćwiczonych w swojej sztuce.
Tak więc można wnioskować, że ludzkość jest po to,
Żeby zaopatrywać i zaludniać Piekło,

Którego istotą jest trwanie. Reszta, tj. Niebios,
Otchłanie, krążące światy są tylko na mgnienie.
Czas w piekle nie chce ustać. Razem, strach i nuda
(Co jednak jest możliwe). A my, lekkomyślni,
Zawsze w pogoni i zawsze z nadzieją,
Jak nasze tańce i stroje ulotni,
Prośmy, żeby nam został kiedyś oszczędzony
Stan permanentny.

C. MIŁOSZ: *Piekło*, s. 784–785

Piekło może i znajduje się na przeciwległym biegunie wobec niebios, ale w wierszu jest przestrzenią zdecydowanie bliższą ziemi niż w dogmatyce kościelnej. Obie sfery zdają się kompatybilnie składać na jednię. Piekło nie mogłoby istnieć pozbawione ziemskich zasobów, potępionych dusz, które trafiają do tego miejsca na wieczność. Jednak kiedy interpretator przyjrzy się infernalnym dekoracjom w wierszu noblisty, bez trudu zorientuje się, iż owo piekło powstało w wyniku niezwykle złożonego procesu myślowego.

Narzędzia męki w Piekło są ludzkiej roboty:
Noże kuchenne, tasaki, świdry, lewatywy,
Jak też instrumenty do robienia piekielnego hałasu:
Trombity, bębny, flet mechaniczny, harfa
Z biednym potępieńcem wplecionym w jej struny.

C. MIŁOSZ: *Piekło*, s. 784

Wymyślne narzędzia tortur nie należą tutaj do zjawisk nadprzyrodzonych, zostały wymyślone i zaprojektowane przez człowieka. Nawet jeżeli ich pierwotne przeznaczenie było zupełnie inne, zostały szybko zaadaptowane na potrzeby setek oprawców, dla których wszelkie niegodziwości stały się po prostu wykonywanym zawodem. W dalszej części tekstu pojawia się coraz więcej szczegółów budujących ów piekielny (za)świat – handel ciałem, podpalone miasta,

wojenne pochody. Wszystkie te elementy niezmiennie posiadają jedynie ludzki wymiar. Odpowiedzialny za wieczne, niezłomne trwanie piekła jest więc sam człowiek, projektujący ową przestrzeń, wypełniający ją inwencją okrutnika. Zdaje się jednak, że pewna grupa została w słowach wiersza obwiniona za „piekielną” dominację w sposób szczególnie i naznaczona w słowach podmiotu:

Jak też instrumenty do robienia piekielnego hałasu:
Trombity, bębny, flet mechaniczny, harfa
Z biednym potępieńcem wplecionym w jej struny.

C. MIŁOŚZ: *Piekło*, s. 784

Za „nagłaśnianie sławy” piekła, za napędzanie tego niezniszczalnego, wiecznego miejsca odpowiedzialni są nie tylko złoczyńcy, ale także artyści, harfa bowiem jest nie tylko starotestamentowym atrybutem proroka, ale także symbolem pieśniarza i poety. Owo metaforyczne przedstawienie potępieńca wplecionego w struny harfy wikła słowiarzy we wzmożoną odpowiedzialność za niezniszczalność piekieł. Oczywiście ten wizerunek odsyła nas do bezpośredniej inspiracji analizowanego tekstu, a zarazem całego cyklu *Ogród ziemskich rozkoszy*, czyli do tryptyku Hieronima Boscha. Sposób poetyckiego odniesienia do malarskiego przedstawienia „przestrzennej triady eschatologicznej” określeń za Adamem Dziadkiem mianem hypotypozy, nie zaś ekfrazy³⁸.

Należy także zauważyć, iż utwór Miłosza nawiązuje do pojęcia demuzykalizacji świata diagnozowanej w poezji Zbigniewa Herberta. Przy czym autor *Struny światła*, jak pisze Ryszard Przybylski, w człowieku dopatruje się niemożności usłyszenia „harmonii sfer”, Miłosz

³⁸ Zob. A. DZIADEK: *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*. Katowice 2004, s. 51–107, 145–179. Autor książki zaznacza, że wiersze Czesława Miłosza związane z obrazami wymykają się kategorycznemu rozróżnieniu, utwory te stanowią swoistą interpretację obrazów, nie ograniczają się tylko do funkcji opisowej.

zaś ewidentnie w przytaczanym powyżej fragmencie opowiada się po stronie poglądu, iż ową harmonię zastąpił „piekielny hałas”³⁹.

Wracając do tekstu Miłosza – wykorzystuje on wiele elementów malarskiej kreacji. Przedstawienie Boscha trudno określić mianem statycznego czy przepełnionego nudą, to właściwie najbardziej dynamiczna część tryptyku (środkowa część jest również przepełniona ruchem i działaniem, ale wszystko w swej koncentrycznej konstrukcji zdaje się zachowywać pewien regularny rytm, trzecia z części jest dynamiczna także w znaczeniu swej chaotyczności, nieuporządkowania). Paradoksalnie w kontekście słów poety na obrazie to raj ziemski jest najbardziej statyczną malarską reprezentacją, wypełnioną permanentnym spokojem.

Nie tylko Miłosz i Bosch zresztą przedstawiają piekło jako sferę najbardziej rozpalającą wyobraźnię artystów. Wiersz Stanisława Barańczaka *Ogień* ukazuje specyficzną sprzeczność gorejącej siły, jej „właściwości” zawieszone pomiędzy potępieniem a bólem, jasnością a oczyszczeniem⁴⁰.

4.

ta walka haniebnie
wygrana, ogień, ta bezbronność
orężna, pogmatwany sznur
palących palców, natychmiast tak prosty
jak zwał chrustu; żarliwy mróz, to znowu
mrok żarłoczny, za chwilę tak jasny
jak popiół lub jeszcze jaśniejszy, jak
węgiel;

5.

z mroku powstałeś i w mrok się,
gorejący, obrócisz; więc pójść z ogniem znaczy
tyle, co i pójść z dymem;

39 R. PRZYBYLSKI: *Demuzykalizacja świata oraz Między cierpieniem a formą*. W: IDEM: *To jest klasycyzm*. Warszawa 1978.

40 Do owej sprzeczności nawiązuje Krzysztof Biedrzycki. Zob. K. BIEDRZYCKI: *Świat poezji Stanisława Barańczaka*. Kraków 1995, s. 29.

6.

wieć niechaj snop światła
 mozolny będzie i zwiłany jak snop
 zboża, nabity pyłem ciężkim, który w świetle
 tylko tańczyć potrafi; promień niech się stanie
 jak płomień, niech goreje gorzką kolczastością
 ziaren i ściernisk; wolny, sprzeczny, jasny;

7.

niech ma smak węgla, niech ma smak popiołu⁴¹.

Kluczowa dla odczytania semantyki tekstu jest oczywiście dwuznaczność opisywanego żywiołu, który w wierszu Barańczaka sygnuje zarówno jasność i mrok, wolność i mękę. Sprzeczność tego najistotniejszego piekielnego rekwizytu „promieniuje” także na wyobrażenie samego inferna, a podkreślana jest w niemal każdym wyrażeniu. Kluczem dla zrozumienia całości staje się nie tylko antynomiczność „gorejącego mroku”, ale także włączenie elementów życia i cielesności w owo przedstawienie – życia odradzającego się na ścierniskach pod postacią ciężkich, pełnych kłosów zbóż, także zdradliwych, gorzkich i kłujących, oraz niejednoznacznego dotyku palców, raz przynoszących pieszczotę, innym razem ból, ofiarujących ciepło lub mróz odtrącenia. Ogień oświeśla jedynie swą dwolistą naturą niejednoznaczność innych zjawisk, niemożność zaufania zmysłom, płynność granicy pomiędzy przyjemnością a cierpieniem, wybawieniem a potępieniem. Wiersz autora *Korekty twarzy* służy tu oczywiście jako kontekst znakomicie unaoczniający pociągającą naturę ognia – zagadkową, przerażającą i zarazem inspirującą. Owa sprzeczność i niejednorodność żywiołu, ale także wypełnionej nim piekielnej przestrzeni, nie bez powodu stała się jednym z istotnych punktów poetyckiego odniesienia twórców współczesnych.

Powróćmy jednak do obrazu piekła wykreowanego w wierszu Miłosa, czyli jedynej z wymienionych sfer zaświatowych, która nie znika nigdy ze światopoglądowego horyzontu ludzkości i niczym

41 S. BARAŃCZAK: *Ogień*. W: IDEM: *Wiersze zebrane*. Kraków 2007, s. 66–67.

perpetuum mobile wciąż zapełniana jest przez nieprzebrane zasoby okrucieństwa człowieka, paradoksalnie nie spełniając swego podstawowego zadania. Wizja kary powinna bowiem minimalizować ludzkie występki, odstraszać, stanowić źródło pokory. Tę dydaktyczną porażkę piekielnych wizji wytłumaczyć można jednak właśnie poprzez ukryte znaczenie cytowanego wiersza. Piekło nie mogłoby istnieć bez ziemi, gdyż to przez jej mieszkańców i w jej obrębie zostało wykreowane. Dopóki więc trwa człowiek i jego podwójna natura, w którą wpisana jest dobroć, ale niestety także skłonność do zbrodni i walki z bliźnim, piekło w tym ziemskim wydaniu będzie trwało i poszerzało asortyment narzędzi tortur. Jak w to wszystko uwikłani są artyści? Na to pytanie odpowiada Miłosz także w poemacie opublikowanym w *Wierszach ostatnich*:

Pamiętał jej słowa: „Jesteś dobrym człowiekiem”.

Nie bardzo w to wierzył. Liryczni poeci

Mają zwykle, jak wiedział, zimne serca.

To niemal warunek. Doskonałość sztuki

Otrzymuje się w zamian za takie kalectwo.

C. MIŁOŚZ: *Orfeusz i Eurydyka*, s. 1217⁴²

Doskonałość, negatywnie postrzegana przez Zbigniewa Herberta⁴³, także doskonałość sztuki, wymaga wyrzeczeń⁴⁴, ofiar, warunków,

42 W niniejszej pracy nie rozwijam interpretacji poematu Miłosza, tekst doczekał się już wielu opracowań. Zob. S. CHWIN: *Orfeusz, który nie kochał Eurydyki*. W: IDEM: *Kartki z dziennika*. Gdańsk 2004, s. 466–469; A. FIUT: *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*. Kraków 1998, s. 454–467; A. LEGEŻYŃSKA: *Muzyka ziemską, muzyka ziemi*. „Polonistyka” 2003, nr 5, s. 309–311; J. OLEJNICZAK: *Eurydyka, Orfeusz. Miłosz, miłość, śmierć, poezja*. „Świat i Słowo” 2006, nr 1, s. 173–190.

43 Zob. R. PRZYBYLSKI: *To jest klasycyzm*. Warszawa 1978 i S. BARAŃCZAK: *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*. Wrocław 1994.

44 O owych wyrzeczeniach oraz „emocjonalnym kalectwie” Orfeusza w poemacie Miłosza pisał między innymi Marian Kisiel. Zob. M. KISIEL: *Żałoba*.

w których nic innego nie ma znaczenia. Czytając poezję Miłosza, odnosi się wrażenie, iż żaden inny twórca nie był tego stanu rzeczy bardziej świadomy. Wizja piekła pełnego spełnionych artystów, którzy w imię sztuki dokonali wielu poświęceń⁴⁵, którzy wraz z oprawcami powołują do życia piekło i podtrzymują jego trwanie, jest na to najlepszym dowodem (inferno w malarskim ujęciu Boscha także jest piekłem muzyków, narzędziami tortur są zaś wszelkiego rodzaju instrumenty⁴⁶). Literacka popularność infernalnych przestrzeni stanowi w wierszu *Piekło* dowód także na jeszcze jedną, istotną cechę ludzkiej natury. „Reszta, tj. Niebiosa,/ Otchłanie, krążące

O „Orfeuszu i Eurydyce” Czesława Miłosza. W: IDEM: *Między wierszami. Jedenaście miniatur krytycznych*. Katowice 2015, s. 41–45.

- 45 Do tej plejady „męczenników” Wisława Szymborska w innej poetyckiej wizji piekła, w wierszu *Spotkanie*, dodaje jeszcze racjonalistów/sceptyków (Anatole’a France’a i bohaterkę przywoływanego wiersza), przede wszystkim zaś tych, którzy odważyli się wyjść poza ideologiczny schemat: „Cóż ja zrobiłam, nieszczęśliwa,/ że bez kaloszy grzęznę w smole,/ że ogień płaszczem mnie okrywa,/ że hańbę nosić mam na czole/ przez wieczność, której nie ubywa?// Życzliwe rady ważąc lekce/ (a było się nie radzić raczej)/ czytałam książkę na indeksie./ I stało się. I żadne płacze/ na nic się zdadzą biednej beksie” (W. SZYMBORSKA: *Spotkanie*. W: *Wołanie do Yeti*. Kraków 1957, s. 9–10). Oczywiście owa wizja piekła, wykorzystująca szeroki „asortyment” klasycznych wyobrażeń piekieł, jest głęboko ironiczna. Szymborska umieszcza w niej bowiem – wraz „z mnogim rabusiem i mordercą”, zdziercami, dusicielami, siepaczami, handlarzami dziewcząt, podpalaczami, truciicielką i matkobójcą – kogoś, kto na swoim sumieniu ma jedynie lekturę „księgi zakazanej”, co oczywiście jest ostrzem skierowanym przeciw ustrojowi politycznemu ówczesnej Polski (i nie dziwi w kontekście ponownego debiutu poetki). W konkluzji „wór wieczności”, karzącej tak absurdalnie, pęka wzdęty śmiechem zdystansowanego racjonalisty.
- 46 W trakcie interpretacji tego wiersza Miłosza warto zapoznać się z historią i interpretacjami obrazu Hieronima Boscha. Autorzy opracowań nieraz wskazują na motywy surrealistyczne obrazu, głęboką symbolikę najdrobniejszych nawet elementów dzieła, znaczenie rozmieszczenia poszczególnych scen. Zob. W. BOSING: *Hieronim Bosch: ok. 1450–1516. Między niebem i piekłem*. Przeł. E. WANAT. Warszawa 2005; M. RZEPIŃSKA: *Siedem wieków malarstwa europejskiego*. Wrocław 1986, s. 464.

światy są tylko na mgnienie” także dlatego, iż cieszą się znacznie mniejszą popularnością. Motywy i symbole infernalne są dla współczesnego twórcy i odbiorcy o wiele bardziej nośne semantycznie, interesujące, pobudzające wyobraźnię. Przede wszystkim zaś piekło wydaje się zdecydowanie bardziej namacalne niż raj, którego istnienie i dostępność znacznie łatwiej zakwestionować. Trudniej uwierzyć w istnienie czystego dobra niż w zbłądzenie, upadek i niedoskonałość. Owo „wzięcie w nawias” przestrzeni pośmiertnego bytowania zauważył już Aleksander Fiut⁴⁷.

Ujmując dzieło Miłosa całościowo, do czego skłania nas zawsze ta twórczość, nie sposób pominąć aspektu beczasowości wykreowanego w wierszu piekła. Bezczas i wieczność w tradycji chrześcijańskiej to atrybuty boskie, w wierszu Miłosa obrazującym raczej przemiany ludzkich wyobrażeń niż dogmaty wiary, jedyną przestrzenią, która nie jest obecna na mgnienie, w której czas nie chce ustać, jest właśnie piekło, wciąż zapełniane nowymi ludzkimi zasobami. Jest w tej wizji jeszcze inny element niepokojący – a mianowicie ów zagrażający „stan permanentny”. Jak pisze Danuta Opacka-Walasek w książce *Chwile i eony*, czas w poezji Miłosa jest jednym z istotniejszych tematów. Niezwykle ważny jest w jego poezji także czas wieczny, możliwość osiągnięcia jedności z Bogiem u końca eonu. Jednak tym, co najbardziej zdaje się fascynować twórcę, jest bycie w teraz. Nieustannie zмага się poetycko z upływem chwil, niedostatecznym wykorzystaniem danego czasu, afirmacją upływającego życia⁴⁸. Krzysztof Zajas pisze wręcz o fascynacji Miłosa przemijaniem, które stanowi wyzwanie nie tylko dla człowieka, ale także dla procesu twórczego:

To z powodu czasu prawda ulega w słowie „zafalszowaniu”, ponieważ wyrwane z kontekstu „teraz” nie jest zdolne do przedstawienia płynnych następstw. Umysł w percepcji i artykulacji wydobywa tylko

47 A. FIUT: *Zwiedzanie zaświatów...*, s. 97.

48 D. OPACKA-WALASEK: *Chwile i eony. Obrazy czasu w polskiej poezji drugiej połowy XX wieku*. Katowice 2005, s. 122–127.

jedno „teraz” i powtarzanie tego zabiegu nic nie zmienia, gdyż dodawanie poszczególnych elementów nie daje efektu ciągłości. Można więc wstępnie stwierdzić, że podobnie jak konkretny przedmiot, nieuchwytny pozostaje również czas w jego powszednich formach⁴⁹.

Diagnoza Zajasa w pewien sposób naświetla paradoks, w jaki uwikłany jest w swym piekle artysta – może oddać stan permanentny, uwięzić opisywany podmiot w strunach harfy, unieruchomić go niczym w pułapce, ale nie pozwoli mu to uchwycić prawdziwej istoty rzeczy, słowo nie sprostą ani realności, ani żywiołowi poetyckiej wyobraźni.

Stan permanentny wyklucza dodatkowo jedną z większych zalet ziemskiego trwania, mianowicie zmienność, dlatego uzyskał w cytowanym tekście status motywu infernalnego:

Czas w piekle nie chce ustać. Razem, strach i nuda
(Co jednak jest możliwe). A my, lekkomyślni,
Zawsze w pogoni i zawsze z nadzieją,
Jak nasze tańce i stroje ulotni,
Prośmy, żeby nam został kiedyś oszczędzony
Stan permanentny.

C. MIŁOSZ: *Piekło*, s. 785

Oczywiście pointa tekstu nie jest pozbawiona gorzkiej ironii. Lekomyślny człowiek trwoni czas, mając nadzieję, nie tylko eschatologiczną, ale przede wszystkim ziemską, że czasu wystarczy mu na wszystko, nieświadomy tego, jak krótkim mgnieniem jest niedooceniane przez niego życie. Gdyż paradoksalnie według słów podmiotu przytaczanego wiersza największy strach wywołują nie piekielne kary i narzędzia tortur, a permanentna stagnacja, brak możliwości naprawienia popełnionych błędów, strach, który nie pobudza do działania, pozbawiająca motywacji nuda. Zacytowany wiersz

49 K. ZAJAS: *Miłosz i filozofia*. Kraków 1997, s. 81–82.

obnaża więc ambiwalencję w postrzeganiu problemu czasu przez Miłosza. Z jednej strony przemijanie jest największą z ludzkich tragedii, upływający czas nie pozwoli bowiem na odkrycie całego spektrum tajemnic „nieobjętej ziemi”, z drugiej – zmienność i wirowanie życia to jedno z jego najwspanialszych cech.

W tym kontekście warto przytoczyć także poetycką miniaturę Ryszarda Krynickiego podkreślającą zintensyfikowane zainteresowanie artystów piekielną przestrzenią:

Mistrzowie Sądu Ostatecznego
chętniej malowali piekło
niż czyścić.

R. KRYNICKI: *Chętniej*, s. 248

Miniatura Krynickiego idealnie podsumowuje stan kultury, której piekielne wizje przynoszą znacznie więcej inspiracji. Zastanawia w owym zestawieniu brak odniesienia do popularności przestrzeni niebiańskich. Zainteresowanie piekłem podyktowane jest niewątpliwie jedną z najsilniejszych motywacji – strachem. Niebo, w podstawowym rozpoznaniu, to kraina wiecznej szczęśliwości, stan odzyskania duchowej pełni i czystości. Po tym stwierdzeniu liczni kontemplatorzy kwestii eschatologicznych, w tym poeci, postawią kropkę. Piekło fascynuje wielością możliwości, przeraża cierpieniem i samotnością. Czyścić zaś, który według słów zacytowanego tekstu doczekał się znacznie mniejszej liczby przedstawień, jest po prostu wielką niewiadomą, oczekiwaniem, zagubieniem, pokutowaniem. Głęboko ironiczny komentarz do artystycznych poczynañ „Mistrzów Sądu Ostatecznego”, wskazuje przede wszystkim na to, iż taka kreacja artystyczna jest dużo efektowniejsza i może przynieść malarzowi czy pisarzowi zdecydowanie większą sławę, nie mając właściwie nic wspólnego z duchowymi rozterkami jednostki. Nie padają tu wyjaśnienia dotyczące motywacji, nie ma procesu kontemplacji czy odzwierciedlania konkretnej wizji – mistrzowie malują, zatrzymują się na akcie tworzenia, dobierania kolorystyki, która

przeniesie na płótno ludzkie lęki i nieraz bardzo ludzkie okrucieństwa. Nie zmienia to jednak faktu, że piekło może się poszczycić największym katalogiem artystycznych reprezentacji.

Wiersze przedstawicieli pokoleń, które doświadczyły wojny, kiedy skupiają się na kreowaniu piekieł, pełne są zwykle zabiegów mających na celu swoistą demaskację sztucznych dla współczesnej kultury dantejskich dekoracji, co nie wyklucza jednocześnie tęsknoty za dawnym porządkiem. Nie chodzi bowiem o to, że klasyczne podziały oraz wizje kary i nagrody nie są potrzebne. Lektura tekstów przytoczonych w powyższych akapitach udowadnia wyraźną potrzebę zaświatów, eschatologicznej nadziei, wertykalnego porządku bytowania. Niestety wyraźnie unaocznia także, iż należy stworzyć nowy porządek i odbudować ścieżkę dla ponowoczesnej, zindywidualizowanej wiary, przy czym te rozwiązania opierać się muszą na nowych, zmienionych podstawach, ponieważ poprzednie zostały całkowicie przenicowane. Dlatego też, nawiązując do słów Ireneusza Opackiego, nie jest najważniejsze, jakie motywy z klasycznych przedstawień zaświatów zostaną w poezji współczesnej wykorzystane, ważna jest metoda obrazowania, organizacja i kontekstowe umiejscowienie tych motywów⁵⁰.

Do piekła, a zwłaszcza „piekła artystów”, odnosi się jeszcze jeden utwór Herberta, w sposób niezwykle przewrotny wykorzystujący motywy infernalne:

Najniższy krąg piekła. Wbrew powszechnej opinii nie
despoci, ani matkobójcy, ani także ci, którzy chodzą
Jest to azyl artystów pełen luster, instrumentów i obrazów.
oka najbardziej komfortowy dział infernalny, bez smoły,
fizycznych.

50 Zob. I. OPAK: *Strofa z „Paryża”*. „Postscriptum” 1992, nr 2, s. 4.

Cały rok odbywają się tutaj konkursy, festiwale i koncerty.
Nie ma pełni
sezonu. Pełnia jest permanentna i niemal absolutna.
Co kwartał powstają
nowe kierunki i nic, jak się zdaje, nie jest w stanie zahamować
triumfalnego pochodu awangardy.

Belzebub kocha sztukę. Chęłpi się, że jego chóry, jego poeci i jego
malarze przewyższają już prawie niebieskich. Kto ma
lepszą sztukę, ma
lepszy rząd – to jasne. Niedługo będą się mogli zmierzyć
na Festiwalu Dwu
Światów. I wtedy zobaczymy, co zostanie z Dantego,
Fra Angelico i Bacha.

Belzebub popiera sztukę. Zapewnia swym artystom spokój, dobre
żywienie i absolutną izolację od piekielnego życia.

Z. HERBERT: *Co myśli Pan Cogito o piekle*, s. 435

Nie sposób nie zgodzić się z Piotrem Augustyniakiem, który pisze o Herbertowskich antyzaświatach⁵¹, iż jest to zdecydowanie antypiekło, wizja całkowicie opozycyjna wobec klasycznych przedstawień. Czy jednak całkowicie antymetafizyczna?

Kluczowy dla zacytowanego wiersza jest epitet „piekielne życie”, bo właśnie taka, ukonkretniająca i sprowadzająca piekło do bycia „tu i teraz”, wydaje się jego wizja przedstawiona przez Pana Cogito. Owa izolacja od życia, które nie rozpieszcza nie tylko artystów, to jednocześnie izolacja od prawdy. Piekło Herberta jest więc przede wszystkim obrazem artysty jako ofiary komunistycznego reżimu, przedstawia różne odmiany niewoli, zwłaszcza takiej, która forsowana jest

⁵¹ Zob. P. AUGUSTYNIAK: *Wersety panteisty. Ontologiczne przesłanie Zbigniewa Herberta*. W: *Pojęcia kielkujące z rzeczy. Filozoficzne inspiracje twórczości Zbigniewa Herberta*. Red. J. M. RUSZAR. Kraków 2010, s. 92–96.

pod przykrywką opiekuńczego odosobnienia, ochronnego parasola. W interpretacji zacytowanego wiersza nie chodzi jedynie o zidentyfikowanie ironicznego ostrza w słowach podmiotu. Drwina z takiej formy opieki wpisana jest w niemal każde dopowiedzenie.

Czytelniczą uwagę należy skupić przede wszystkim na napięciu, jakie powstaje w tym tekście pomiędzy konkretem (rozumianym bardzo specyficznie, odnoszącym się do ontologii, o czym więcej w kolejnym akapicie) a abstrakcją. W zestawieniu z wizją Dantego zmieniają się przede wszystkim „lokatorzy” najniższego kręgu piekła – w wierszu Herberta na miejscu Judasza, matkobójców, despotów oraz tych, „którzy chodzą za ciałem innych”⁵², pojawiają się artyści. Skoro artyści zajmują miejsce największego zdrajcy w chrześcijańskim kręgu kulturowym, należy zadać pytanie, jakiej zdrady mogli się dopuścić. Uruchomione w wierszu dwa kręgi semantyczne pozwalają nam na wstępne wyciągnięcie wniosków. Dwie przestrzenie, które w cytowanym wierszu zostały od siebie wyraźnie oddzielone, to nie zaświaty i doczesność czy niebo i piekło, a konkrety i abstrakcja. Składają się na nie zestawione ze sobą elementy piekielnego życia i azylu: lustra i obrazy (imitujące drzwi, okna), instrumenty, stwarzające pozory rzeczywistości koncerty, festiwale i konkursy oraz dobre wyżywienie. Wszystko to stanowi jedynie substytut prawdziwego życia, od którego można uciec tylko w ułudę i fantazmat, w metaforyczną i realną śmierć. Zarówno raj, jak i piekło w poezji Herberta jawią się jako miejsce wygnania. Barańczak stwierdziłby, że zaświaty w tej poezji korespondują z przestrzenią wydziedziczenia, są dla człowieka obce i wrogie⁵³.

52 W metaforę chodzenia za cudzym ciałem z jednej strony wpisują się mordercy oraz gwałciciele, jednak z drugiej strony sformułowany tak zwrot odnosić się może także do chrześcijan zawierających całą swą duchową przyszłość w ciele Chrystusa, wybranych i przepełnionych eschatologiczną nadzieją za cenę życia Syna Bożego.

53 O zaświatach w poezji Herberta jako miejscu wydziedziczenia zob. M. MIKOŁAJCZAK: *Pomiędzy końcem a apokalipsą. O wyobraźni poetyckiej Zbigniewa Herberta*. Toruń 2013, s. 163–177. O przestrzeniach dziedzictwa i wydziedziczenia pisze S. BARAŃCZAK w dwóch rozdziałach (*Antynomie i Demaskacje*)

Sugerująca niewolę izolacja nie jest jednak przymusowa. Malarze, muzycy i pisarze zgadzają się na ten stan rzeczy. Zadeptując poprzedników w „triumfalnym pochodzie awangardy”, prędzej czy później stają się ofiarami „nowego kierunku”. Piekło w wierszu Herberta nie bez powodu jest piekłem artystów. Rezygnacja z prawdy i konkretności zaowocowała właśnie takim „artystycznym azylem”.

W przypadku poezji Herberta warto jednak dopowiedzieć, iż za owym „konkretem” nie kryje się jedynie radość życia, korzystanie z szeroko pojętych „przywilejów doczesności”, chodzi raczej o ideę dogłębnego poznania istoty bytu, zagłębienia się w ontologii, próby odczytania kodów rzeczywistości, o czym wspominał także Piotr Augustyniak w przytaczanym artykule. Przy okazji tak sprofilowanych rozważań interpretacyjnych badacze, jak choćby Andrzej Franaszek, przypominają, iż poezja Herberta naznaczona jest poprzez „chrzest ziemi”, „nakierowana na ziemskość, dotykarność, cielesność, doczesność”⁵⁴. Selekcjonując wiersze nawiązujące do „zaświatowych krain”, nawet te, w których podmiot napomina o niemożności poznania „drugiej przestrzeni”, która w wyobrażeniach człowieka może być tylko ludzka, a więc niedoskonała i niezmiennie ziemską, trudno oprzeć się wrażeniu, iż ów „chrzest ziemi” to specyficzna, niełatwa do pogodzenia kompilacja, wymagająca dookreśleń antynomia. Pozostając po stronie niedoskonałego, ale prawdziwego istnienia, Herbert nie wyklucza przecież metafizyki, nie pozwala jednak, by to, co obce i niepojęte, znajdujące się poza zasięgiem człowieka, organizowało całe jego trwanie. Jak pisze Danuta Opacka-Walasek – co prawda w kontekście emocji, ale warto odnieść tę uwagę także do „drugiej przestrzeni” – Herbert wybiera „rozsałek i sceptycyzm, nad którymi łatwiej panować”⁵⁵. W ów „chrzest ziemi” idealnie wpisana została równowaga pomiędzy metafizyką

książki *Uciekinier z utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*. Londyn 1984, s. 55–123 oraz 124–151.

54 A. FRANSZEK: *Ucieczka Prospera*. W: IDEM: *Przepustka z piekła. 44 szkice o literaturze i przygodach duszy*. Kraków 2010, s. 318.

55 D. OPACKA-WALASEK: „...pozostać wiernym niepewnej jasności”..., s. 106.

i duchowością a konkretem ziemskiego trwania, ludzką rzeczywistością, pomiędzy życiem a śmiercią – chrzest jako obrzęd odnosi się bowiem do początku życia, ale także jest zabezpieczeniem przed pośmiertnym losem dusz nieochrzczonych, ziemia zaś stanowi symbol życia, z której ono kiełkuje, łona matki, będąc jednocześnie miejscem spoczynku i rozkładu. W analizowanym powyżej wierszu piekielny okazuje się więc właśnie, podkreślony przez przerytnię, brak pełni. Permanentna „pełnia sezonu” jest jedynie ułudą – mimo że do stanu pełni należy nieustannie dążyć, osiąga się go tylko u kresu wędrówki i nigdy nie trwa on wiecznie. Piekło w poezji Herberta to zatem przede wszystkim wizja porządku natury zaburzonego przez sztuczną i zniewalającą doskonałość, która oddala od prawdy istnienia.

W najniższych kręgach piekieł umiejscawia artystów, w swoim dialogu z Panem Cogito, także Miłosz:

Czuję w sobie tyle niewyjawionego zła,
że nie wykluczam mego pójścia do Piekła.

Byłoby to zapewne Piekło artystów,

To znaczy ludzi, którzy doskonałość dzieła

Stawiali wyżej niż swoje obowiązki małżonków, ojców,
braci i współobywateli.

C. MIŁOSZ: *No tak, trzeba umierać*, s. 1270–1271

Największą zbrodnią, jaką może popełnić grzesznik, wydaje się według zacytowanych utworów „zaprzękanie duszy sztuce”. Warto dodać, iż chodzi o „pakt” zawarty ze sztuką abstrakcyjną, oderwaną od ludzkiej rzeczywistości i cielesnego cierpienia. Zdawałoby się, iż to właśnie wielbiciel abstrakcji i uczestnicy „triumfalnego pochodu awangardy” powinni dostarczyć materiału badawczego do niniejszej monografii. Jednak zarówno nowi lokatorzy piekielnych

kęgów, jak i wystrój współczesnej przestrzeni infernalnej coraz bardziej przybliżają się do doczesności (podczas gdy niebo drastycznie oddala się, znikając z zasięgu ludzkiego poznania i wyobrażenia). Za Andrzejem Franaszkiem pozostaje jedynie stwierdzić, że „absolutna izolacja od piekielnego życia” nie jest możliwa, wypracować sobie można jedynie krótkoterminową „przepustkę”.

Mówiąc o zmianach infernalnego wystroju, nie można przeoczyć poetyckich rozliczeń z „kompleksem Dantego”⁵⁶ autorstwa mistrza rekwizytu, Mirona Białoszewskiego:

otwieram jej drzwi, skrzypią
i szept: „ta szafa to wejście do piekła”
patrzę: między wieszakami
czerwona suknia i czarne skarpetki
Dantego⁵⁷

Skrzypiąca szafa, niczym jeden z najistotniejszych punktów zapalnych dziecięcych koszmarów (także wiadome baśniowe przejście do magicznego świata w powieści C. S. Lewisa)⁵⁸ oraz niepokojący szept zapowiadają niemalże nieprawdopodobny kontakt z transcendencją. Ów misternie wykreowany oniryczno-metafizyczny nastrój jednym krótkim zdaniem-spojrzeniem zostaje całkiem zdekonstruowany. Niewiele bowiem bardziej absurdalnych strojów mogłoby się znaleźć w szafie na granicy światów niż „dantejskie” skarpetki. Chciałoby się dodać, iż z pewnością znoszone po wszystkich zaświatowych wędrówkach. Łatwo ulec temu wrażeniu, należy jednak

56 Zwrot „kompleks Dantego” rozumiem tutaj tak, jak zostało to wyłożone we wprowadzeniu do niniejszej rozprawy, s. 50–53.

57 M. BIAŁOSZEWSKI: *** [otwieram jej drzwi, skrzypią...]. W: IDEM: *Utwory zebrane*. T. 10. „Oho” i inne wiersze opublikowane po roku 1980. Warszawa 2000, s. 126.

58 Mowa o *Opowieściach z Narnii* opublikowanych w Polsce po raz pierwszy w roku 1985. Ponieważ nie sposób stwierdzić, czy cykl był znany Białoszewskiemu, jest to więc bardziej przypadek niż świadoma inspiracja.

pamiętać, iż właśnie w takim stroju przedstawiony został Alighieri na fresku znajdującym się we florenckiej katedrze Santa Maria del Fiore. Choć we współczesnych dekoracjach wywołuje to groteskowy efekt, strój Dantego wiszący w szafie niczym teatralny kostium jest, prócz jego dzieła, jedynym, co w naszych wyobrażeniach po nim pozostanie – rekwizytem.

Szafa nie stanowi, wbrew zapowiedziom, wejścia do piekła, w każdym razie nie bardziej niż jakiegokolwiek inne drzwi ziemskiego świata. Wiersz Białoszewskiego wydaje się bowiem swoistym wybudzaniem z mitycznych koszmarów⁵⁹. Piekło jako miejsce kaźni istnieje tylko metaforycznie, jedynie w ludzkim wydaniu i za ludzkimi drzwiami. Ziarno niepokoju zostało jednak zasiane, o czym pisze Marian Stala:

Mówiąc inaczej: drzwi do piekła pozostają zamknięte, szafa nie przestaje być szafą... ale w jej wnętrzu pojawiają się rekwizyty, które mogą posłużyć każdemu, kto pójdzie w ślady Dantego, kto odważy się pomyśleć o innej stronie rzeczywistości, symbolizowanej przez czerwień sukni i czerń, przez mękę i śmierć. Albo: przez zwykłą suknię i zwykłe skarpetki⁶⁰.

59 O kontrkulturowości twórczości Białoszewskiego ciekawie pisze, w odniesieniu do performatywności sztuki, Alina Świeściak: „Wszystkie te – zasadniczo neoawangardowe – formy bycia antyideologicznego: mitologizacja codzienności i prywatności, zabawy i duchowe olśnienia składają się na utopię życia prawdziwego, czyli – jak głosili artyści Fluxusu – życia będącego sztuką” (A. ŚWIEŚCIAK: *Miron Białoszewski: alienacja i utopia. O neoawangardowych kontekstach poezji Białoszewskiego*. „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2014, nr 24, s. 276). Warto dodać, iż tworząc tak pojmowaną utopię, Białoszewski wpisuje w nią cechy antyutopijne. Jest więc ona podwójnym zaprzeczeniem, podwójną demaskacją: nie jest światem realnym, gdyż stanowi wytwór sztuki, przy jednoczesnym opieraniu jej w pełni na codzienności i realności, inaczej tylko postrzeganej i przeżywanej. Tworzy zatem Białoszewski, jak zaznacza w swoim artykule Świeściak, wytwór kontrkulturowy, niestanowiący przy tym kontry dla realności.

60 M. STALA: *Drzwi do piekła. O jednym wierszu Mirona Białoszewskiego*. W: IDEM: *Blisko wiersza. 30 interpretacji*. Kraków 2013, s. 142.

Do podkreślenia realności opisywanej przestrzeni Białoszewski zaangażował empiryczne zmysłowe doznania: dotyk drzwi, słuch wychwytyjący szepty, w końcu wzrok, który rozwał wszelkie wątpliwości dotyczące cienkiej niczym drzwi szafy, ewentualnej granicy innego świata. Wszystkie wizje i przestrogi to tylko „podszepcy” wyobraźni karmionej literackimi i malarskimi przedstawieniami. Jednocześnie jednak tekst unaocznia odbiorcy, jak cienka jest granica manipulowania rzeczywistością, także przy pomocy słów⁶¹. Wypowiedź podmiotu, rozmieszczona w zaledwie dwóch krótkich wersach, idealnie projektuje w umyśle czytelnika nastrój bańowości, zaś w kolejnych dwóch otwierając szafę dokonuje dekonstrukcji własnych słownych zabiegów.

Wiersz *** [*otwieram jej drzwi...*] konotuje unieważnianie jeszcze innej granicy, mianowicie niemożność prostego oddzielenia sfer *sacrum* i *profanum*. Jak pisze Adrian Gień⁶²:

Istnienie tajemniczej mocy tkwiącej immanentnie w rzeczy, sprawiającej, iż staje się ona miejscem przejawiającej się świętości

61 Jak pisze Joanna Grądział-Wójcik: „Nieoczywistość połączenia «dziwiących się sobie» słów i niemożność zastąpienia ich literalnym równoważnikiem pozostawia szczelinę niedookreślenia, która otwiera pole do popisu dla myśli i wyobraźni. [...] «Prawa smaku rzeczy nieobecnych» przestrzega poeta nie tylko dzięki przekształceniom semantycznym, ale poszukując stylistycznych ekwiwalentów dla przepisywanej rzeczywistości, podporządkowuje mu także decyzje leksykalne”. Zob. J. GRĄDZIAŁ-WÓJCIK: *Odmienne stany języka (Miron Białoszewski: „Prawo smaku rzeczy nieobecnych”)*. W: EADEM: *Poezja jako teoria poezji. Na przykładzie twórczości Witolda Wirpszy*. Poznań 2001, s. 146–147. Zasadę tę odnieść można także do omawianego powyżej wiersza – zastosowane przez Białoszewskiego zabiegi pozostawiają szczelinę dla wyobraźni interpretatora, który może odnieść leksykalne ekwiwalenty do własnego rozumienia rzeczywistości, a przy tym pozostają cały czas blisko tekstu poetyckiego.

62 O niemożności prostego rozdzielenia tego, co sakralne, od tego, co przynależy do sfery profanum, o sztuczności tego gestu pisał także Andrzej Tchórzewski, którego Gień przywołuje. Zob. A. TCHÓRZEWSKI: *Imperatyw w „Placu”*. „Poezja” 1984, nr 10.

niekoniecznie musi od razu informować o charakterze tejże świętości. Tak właśnie bowiem dzieje się u Białoszewskiego: najczęściej podmiot jest odkrywcą bądź reżyserem pewnej tajemnicy zawartej w przedmiocie lub zjawisku⁶³.

W przypadku omawianego tekstu taka demaskacja dokonuje się w słowach podmiotu – to, co dla wyobraźni odbiorcy kryć się może w „czeluściach” szafy, co przywołują na myśl szata i słowa Dantego, zależne jest od kulturowego, lekturowego i światopoglądowego zaplecza owego odbiorcy. W żaden sposób jednak nie jest to tekst obrazoburczy, niwelujący istnienie piekła czy unieważniający całą judeochrześcijańską i literacką tradycję. Sugeruje jedynie dystans wobec szczegółowości, trafności i ostateczności wszelkich wyobrażeń czy sądów, jednocześnie wygospodarowując miejsce dla indywidualności odbioru i kreacji.

Reprezentacje piekła jako miejsca opustoszałego, mitu odtwarzanego tylko w ludzkich umysłach, niewywierającego już wpływu na współczesnego człowieka, którego religijna wyobraźnia i duchowe potrzeby w polskiej kulturze są skutecznie wygaszane przez zmiany światopoglądowe i postępującą w ustroju komunistycznym sekularyzację, stają się coraz częstsze w poezji powstającej po roku 1989. Choć warunki funkcjonowania społeczeństwa uległy wyraźnej zmianie, problematyka religijna nie powróci już w poezji do swojej klasycznej kondycji – razem ze współczesną filozofią i kulturą przechodzi specyficzną metamorfozę. Puste zaświaty zamieniają się w poszczególnych tekstach jedynie w powidok, nośnik semantyczny, pustą metaforę:

Piekło,
piekło,
przestało. Grube skóry, groby
gadające. A wschód

63 A. GLEŃ: „W tej latarni...”. *Późna twórczość Mirona Białoszewskiego w perspektywie hermeneutycznej*. Opole 2004, s. 131–132.

słońca w południe następuje,
kiedy
samotnie zamówiwszy wódkę i drożdżówkę
w „Zwisie”, w którym pracuje pani, co nas lubi,
palimy sobie papierosa. Podstawowy zestaw,
wywołujący wschód słońca oraz nową miłość
do niewiadomczego, na nic konkretnego
nas nie stać i nie będzie nas stać, a za chwilę
nie będziemy tu stali, pan tu stał, a teraz
nie stoi, poszedł. Piekło i przestało⁶⁴.

Litotyczne przedstawienie piekła jako jedynie fizycznego czy fizjologicznego dyskomfortu, który za chwilę ustępuje, stanowi w wierszu Świetlickiego zabieg mający za zadanie wywołać dezorientację czytelnika, ale także unaocznnić stan ducha lirycznego bohatera, zdezorientowanego nie mniej niż czytelnik. Zakodowane w wierszu przedstawienie piekła doczesności pozornie tylko odbywa się na powierzchni „grubej skóry”. „Piekło” jest stanem przejściowym, nieprzyjemnym dobijaniem się wnętrza, duszy, szeroko pojętej psyche, szybko zagłuszonym za pomocą „podstawowego zestawu”: papierosa, wódki i drożdżówki. Zmysły zostały przytłumione, a odurzone ciało nie musi przejmować się kwestią, czy jest, czy nie jest mieszkaniem duszy. Dwie „płaszczyzny” człowieka nie dochodzą w tym miejscu do porozumienia, dusza i ciało nie nawiązują dialogu. Samotność jest zagłuszana pozorami towarzystwa, wywoływaną sztucznie miłością do „niewiadomczego”, pustka egzystencji zapełniana nietrwałymi substytutami, zaś zaszyfrowane w warstwie leksykalnej, w każdym pojedynczym słowie podmiotu wiersza, wybory życiowej drogi, a raczej „ścieżki przetrwania”, nie doprowadzają do celu. Gruboskórność, izolacja od przeszłości, historii oraz eschatologicznych rozterek, którą symbolizują wyraźnie zignorowane „groby gadające”, to jedyne, co udaje się

64 M. ŚWIE TLICKI: *Piekło*. W: IDEM: *Wiersze*. Kraków 2011, s. 247. Wiersz pochodzi z tomu poetyckiego *Pieśni profana*, opublikowanego w roku 1998.

osiągnąć. Odrzucający metafizykę człowiek z wiersza nie zastępuje jej pragmatyzmem i racjonalizmem („na nic konkretnego/ nas nie stać i nie będzie nas stać”) – trwa w zawieszeniu sugerowanym przez nazwę baru „Zwis”. Zawieszenie zdaje się wręcz określeniem zbyt wyszukany w kontekście słów podmiotu, bardziej, ujmując rzecz kolokwialnie, „wszystko mu zwisa”. Odcięcie od rytmu świata zewnętrznego, ale także rytmu własnego ciała, nie jest jednak spowodowane jedynie znudzeniem czy rezygnacją, ma swoje podłoże w uruchomionym w wierszu dyskursie wanitatywnym: „a za chwilę/ nie będziemy tu stali”. Myśl o przemijaniu i duchowości jest jednak wygłuszana, przeczekiwana jak chwilowe, nieprzyjemne, ale ustające po chwili pieczenie. Trywializowanie kwestii metafizycznych, ironiczny, właściwie cyniczny stosunek do świata kryje się także w owym podstawowym zestawie, wywołującym nic nieznaczące, pozbawione uroku poprzez swą powtarzalność wschody słońca. Nie można nie zauważyć, iż to także kpina z podstawowych poetyckich chwytów, kolejnych przemian i wpisanych w tę solarną metaforę obietnic przemian. „Wschody słońca” w południe, odzwierciedlające brak ładu, chaos i przypadkowość zdarzeń, zaburzające „wielki plan dziejów”, są także demaskacją chwytów retorycznych odsłaniającą ich semantyczną pustkę.

Warto zwrócić uwagę na budowę tekstu, który nieprzypadkowo przecież rozpoczyna się wyliczeniem elementów symbolizujących duchowość, historyczność dziejów, zatopienie w cyklicznym kole przemian, by z wykorzystaniem podwójnej przerzutni, przed i po słowie „kiedy”, zderzyć czytelnika z jałową, rzeczywistą ziemską egzystencją, trywializując wszelką duchowość. Nie ma już piekła, gadających grobów, istotnych wschodów słońca. Następuje całkowita zmiana dekoracji. Słowa podmiotu nie świadczą o wewnętrznym rozdarciu czy głębokich rozterkach duchowych, stanowią odzwierciedlenie maski całkowitej rezygnacji.

O prawdziwości owej maski ma czytelnika przekonać także zdystansowanie się podmiotu wypowiadającego się w pierwszej osobie liczby mnogiej. Kreowanie bohatera lirycznego na pozornego „everymana” nie przynosi jednak zamierzonego efektu. Z owej

liczby mnogiej wyziera bowiem także prawdziwy stan podmiotu – dwoistość natury, rozdwojenie człowieka z wiersza na duszę i ciało, zagłuszana świadomość złożoności istnienia. Owo wyciszenie przy pomocy wódki i papierosowego dymu wynika z niemożności zrozumienia i pogodzenia tych dwu sfer, przede wszystkim zaś ze zmęczenia kulturowym przesystemem, który pozbawił sferę duchową znaczenia kolejnymi „wschodami słońca”. Mamy zatem do czynienia z zagłuszaniem otaczającej człowieka z wiersza rzeczywistości i ignorowaniem prawdziwej ludzkiej natury. Skutkuje to jednak swoistym uobecnieniem piekła codzienności, która tylko pozornie funkcjonuje bez większych zakłóceń.

Liczba mnoga w wypowiedzi podmiotu oraz nawiązanie do wiersza Stanisława Barańczaka odsyła nas bardzo wyraźnie do politycznego czy społecznego kontekstu owych rozczarowań, piekła codzienności, rzeczywistości i kultury, która zniechęca, niemożności komunikacji z Innym.

już nie mówiąc, że na naszym czele
nie stał pan nigdy, pan tu nie stał, panie,
nas na to nie stać, żeby pan tu stał
obiema nogami na naszej ziemi, ona stoi
przed panem otworem, a pan co,
stoi pan sobie na uboczu
wspólnego grobu, panie tam jest koniec

S. BARAŃCZAK: *Pan tu nie stał*, s. 267

Jednak warto spojrzeć na wiersz Barańczaka, przesunięty już – z racji intertekstualnego odniesienia Świetlickiego – poza li tylko kontekst społeczno-polityczny, jako na tekst rozważający kwestie metafizyczne. Nieobecny, wycofany Bóg („pan”) zasłużył na miejsce na „szarym końcu”. Oczywiście interpretacja taka jest uprawniona jedynie w przypadku rekontekstualizacji utworu Barańczaka, przy zachowaniu świadomości jego nowofalowego charakteru i językowej gry wymierzonej niezaprzeczalnie w panujący wówczas ustrój

polityczny⁶⁵. Kontekst metafizyczny nie jest więc dla tego tekstu podstawowy, jednak pozwala na uruchomienie w procesie interpretacji konotacji religijnej, o czym pisze Piotr Bogalecki, rozważając możliwość postsekularnego odczytania wybranych wierszy Barańczaka:

Szczególnie ważne wydają się jednak w tym kontekście wiersze z *Tryptyku z betonu, zmęczenia i śniegu*, takie jak *Czas skończyć z takimi*, a także utwory z cyklu *Dojść do lady*, w których Bogu zostają prowokacyjnie przypisane negatywne cechy członków peerelowskiego społeczeństwa. Głos Barańczaka dobiega w nich niejako pomiędzy stylu potocznego i religijnego, czego przykładem może być umiejętne wykorzystanie homonimii grzecznościowej formy „Panie” i utrwalonej formuły modlitewnej⁶⁶.

Perspektywa, jaką uruchamia przywołanie przez Świetlickiego wiersza *Pan tu nie stał*, pozwala więc dostrzec wniosek, na jakim opierają się jego poetyckie rozważania – iż wraz z Absolutem z ludzkiego życia usunięta została duchowość, na którą „nie stać” ponowoczesnego człowieka. Wszelkie porozumienie pomiędzy światem a zaświatami zostało zaburzone. We współczesności, a tym samym w poezji powstającej po roku 1945, wszystko wyraźnie zmieniło swoje miejsce. „Pana” i potrzeby duchowe zdecydowanie przeniesiono na koniec kolejki, w poezji Barańczaka jednak nie po to, by ignorować ludzką religijność, duchowość, ale by znaleźć nową

65 O wierszu tym, w kontekście zarzucanej jednostce pasywności, integracji społeczeństwa, pisze Dariusz Pawelec: „Relacja człowiek – człowiek ustępuje miejsca relacji tłum – człowiek [...]. Uzyskany w ten sposób obraz wyobcowania jednostki, w pierwszym, zewnętrznym planie tekstu, motywowany jest, podobnie jak i kolejne frazeologizmy, konkretną sytuacją kolejki. Ujawnia się w niej solidarność «stojących» przeciwko temu, który «chce się wkręcić», naruszyć istniejącą strukturę i hierarchię” (D. PAWELEC: *Poezja Stanisława Barańczaka. Reguły i konteksty*. Katowice 1992, s. 60).

66 P. BOGALECKI: *Niepodjęta terapia Stanisława Barańczaka. Próba diagnozy postsekularnej*. „Teksty Drugie” 2014, nr 2, s. 337.

drogę dla jej ekspresji. Metafizyka odkrywana na nowo pojawia się w wielu poetyckich kreacjach, jednak jej oblicze i miejsce jest już zupełnie inne. Przywołanie poezji autora *Korekty twarzy* nie może więc być przypadkową inspiracją. Świetlicki nawiązuje do poszukiwania własnej, indywidualnej religijności, wskazując jednocześnie na przeszkody, które musi pokonać człowiek z wiersza, w tym także na te, które sam przed sobą stawia.

Piekło zaszyfrowane w poetyckiej kreacji Świetlickiego staje się przestrzenią bardzo bliską, kontakt z nią przydarza się tu i teraz, co podkreśla czas teraźniejszy wypowiedzi podmiotu („wstaje”, „palimy”, „nie stać”), zaś przyszłość związana jest jedynie z przemianami „a za chwilę/ nie będziemy tu stali”. Inferno jest w wierszu „zjawiskiem” dotyczącym powierzchni skóry, wyraźnie trywializowanym. Powracający, uciążliwie nużący eschatologiczny niepokój można bez problemu zagłuszyć: „Piekło i przestało”. Niniejsza gra słów, wbrew pozorom prostocie, charakterowi rzuconych pośpiesznie słów pozbawionych głębszego znaczenia, ujawnia pułapkę, w którą, jak się zdaje, wpadła współczesność. We wspomnianym już eseju *O piekle* Miłosz zauważa zależność pomiędzy kryzysem wiary a kryzysem wyobraźni⁶⁷. Człowiek współczesny, nie będąc w stanie wyobrazić sobie piekielnej przestrzeni kary, przestaje w nią wierzyć. W wierszu Świetlickiego, nie wierząc w piekło, które „przestało” istnieć, wyzbywa się także lęku przed karą, piekących wyrzutów sumienia czy pewnych ograniczeń wpisanych w klasycznie pojmowany porządek świata.

W poezji powstającej po roku 1945, a jeszcze wyraźniej w twórczości poetów debiutujących od drugiej połowy lat pięćdziesiątych, stopniowo miejsce lęków eschatologicznych zajmują lęki egzystencjalne. Lokuje się one w przestrzeni życia społecznego, relacji międzyludzkich, przygotowując niejako grunt dla nowej duchowości i prywatnej religijności, których najwyraźniejsze przejawy odnotowujemy zdecydowanie w twórczości lat dziewięćdziesiątych i w poezji najnowszej. Reorganizacja piekła, a co za tym

67 C. MIŁOŚZ: *O piekle*. W: IDEM: *Ogród nauk...*, s. 83–101.

idzie, reinterpretacja teologicznych rozstrzygnięć, swoista relokacja piekielnego dna jest w zaprezentowanych powyżej tekstach znakiem głębokich przemian światopoglądowych. W kwestiach religijnych mamy do czynienia już nie z balansowaniem „pomiędzy prywatną religią a religią obrzędu”, o czym w kontekście poezji Miłosza pisał Jan Błoński⁶⁸, a z przeważaniem szali na stronę indywidualizacji wyrażania własnej duchowości, tudzież diagnozowania jej zaniku i wszechwładzy nicości.



68 J. BŁOŃSKI: *Duch religijny i miłość rzeczy*. W: *Poznawanie Miłosza 3. 1999–2010*. Red. A. FIUT. Kraków 2011, s. 648.

Desakralizacja piekieł

Interpretacja wszelkich zaświatowych kreacji czy jedynie wykorzystywania semantyki związanej z eschatologicznym przeznaczeniem człowieka pokazuje wyraźnie, iż sfera ta uległa zeświecczeniu. Desakralizacja dokonuje się w akcie udostępnienia rezerwuaru religijnych symboli użytkownikom kultury. Dzieje się tak także w późnym wierszu Mirona Białoszewskiego. Z nieba i piekła zostają w tej wizji jedynie pojedyncze elementy, po które bohater liryczny nie musi „wybierać się” w zaświaty, można je bowiem bez problemu odnaleźć w szpitalnej codzienności:

Po południu odprowadzam gości
między kotami
pod kasztanami
ciepło się odgrzało
pan Starszy i pan Gruby
w różowych szlafrokach
– jak na bal
– takie nam dali
coś ma to z nieba
coś z piekła
i perspektywki
i ograniczenia⁶⁹

69 M. BIAŁOSZEWSKI: *** [*Po południu*]. W: IDEM: *Utwory zebrane*. T. 10. „Oho” i inne wiersze..., s. 143–144.

Wiersz Białoszewskiego *** [*Po południu*] przytaczam w tym miejscu nie bez powodu (zdając sobie sprawę, iż chronologicznie powinno mu przypaść inne miejsce). Otóż koresponduje on niemal z każdym nowym modelem piekieł spośród omówionych powyżej i z jego pomocą można wyrazić zrekapitulować bilans piekła współczesności. Tak jak w odsłonach piekła w twórczości Herberta, króluje w nim samotność podkreślana w cytowanym tekście poprzez anonimowość jednostek. Najwyraźniejszą tego oznaką są powierzchowne etykiety – pan Starszy i pan Gruby – zastępujące człowieka jedną z jego cech na zasadzie redukującej, typizującej synekdochy⁷⁰. Jednostka czy korelacje z Innym (wszak nie wiemy, czy goście to rodzina, znajomi, bliscy, czy jedynie ktoś na zasadzie rodzinnych koneksji zobowiązany do wizyty) nie są w opisywanym miejscu przedmiotem zainteresowania. Charakter przestrzeni⁷¹

70 Podobne zabiegi stosuje Białoszewski w opowiadaniu *Szpital*, w którym miejsce pobytu bohatera także przypomina niejednokrotnie przestrzeń zaświatową, choć bliżej jej do czyśćca jako przestrzeni „pomiędzy” niż do piekła: „– A pana nie powieźli?/ – Nie. Ani na jedną stronę, ani na drugą./ – Ani tam? – pokazała na sufit, a wiem, że tam czasem kogo zabiorą./ Mówię/ – No właśnie – i pokazuję na sufit. – A zawsze tam zabierają?/ – A co pan myśli, że tam zawsze dobrze? Trzeba pokutować za to, co się zrobiło” (M. BIAŁOSZEWSKI: *Szpital*. W: IDEM: *Utwory zebrane*. T. 6. *Zawoł.* Warszawa 1991, s. 9–10).

71 Wizja piekła jako szpitala/sanatorium wymagałaby właściwie osobnego opracowania, z wyraźnym odgraniczeniem przedstawienia piekła za pomocą typowych szpitalnych „dekoracji”, jak czyni to Czesław Miłosz w inicjalnych wersach poematu *Orfeusz i Eurydyka*, od opisów przestrzeni ośrodków szpitalnych przy pomocy skojarzeń z piekłem, jak czyni to w ostatnich swych wierszach Miron Białoszewski czy Ewa Lipska w książce *Żywa śmierć*. Przede wszystkim jednak należałoby w tak zorientowanej interpretacji wyjść od lektury nowel Gottfrieda Benn’a, których główny bohater – lekarz Rönne – porusza się po przestrzeni przypominającej zaświaty (dotyczy to zarówno opisów szpitala, jak i miasta czy ogrodów otaczających miejsce pracy bohatera): „Rönne zaś szedł wskroś ogrodów. Było lato; rdest węzownik kołysał błękit nieba, kwitły róże o słodkich główkach. Czuł parcie ziemi: aż pod belówkami, i nabrzmiewanie mocy: już nie przez jego krew. Ale dostojnie kroczył ocienionymi drogami i takimi, przy których stało wiele ławek; często musiał odpoczywać od natarczywości światła i czuł się wydany na pastwę

również nie został dookreślony, wiemy jedynie, iż jest to miejsce „między” czy „pod”. Wskazówki te nie precyzują geograficznego położenia owego sanatorium czy szpitala (takiego statusu teje placówki domyślamy się na podstawie wspomnianych gości, szlafroków i bezosobowego traktowania przebywających tam ludzi). Graniczną przestrzeń – w której metaforyczne, niedookreślone ciepło jest „odgrzewane”, zagarniane z otoczenia, stanowi substytut ciepła odczuwanego bezpośrednio – cechuje sztuczność stabilnego funkcjonowania. Odnosimy wrażenie pewnej opresji, jednak obie strony, podopieczni i „zwierzchnicy”, uczestniczą w tej specyficznej maskaradzie „w różowych szlafrokach/ – jak na bal”. Człowiekowi odbiera się indywidualizm i godność, nie zważając na jego potrzeby, on zaś, zubożeni, przystosowuje się do panujących warunków. Graniczność doświadczenia pomiędzy niebem a piekłem doczesności wpisana jest także w drwinę z pozostałości po wielkich ideach i symbolach. Niebo to tylko symbol „perspektyw”, zaś piekielne męki w wyniku recesji stają się błahostką – kilkoma ograniczeniami, na które można przystać. Zubożenie i zmęczenie, które ogarniają człowieka w tych nietypowych dla niego, a jednocześnie koniecznych uwarunkowaniach, to właśnie owa sytuacja graniczna, która wyraźnie zmienia perspektywę postrzegania. Warto zadać sobie pytanie, czy jest tak, jak pisze Giorgio Agamben, który zaznacza, iż specyficzna „profanacja” użytkowanych symboli nie odbiera całkowicie elementom sakralnym ich świętości⁷².

Z podobnym zabiegiem desakralizacji, która jak się okazuje w trakcie interpretacji, stanowi jedynie inne niż w teologii chrześcijańskiej rozłożenie akcentów, mamy do czynienia w miniaturze poetyckiej Julii Hartwig *Hades*:

zdyszanego nieba” (G. BENN: *Mózgi i inne nowele*. Przeł. S. LISIECKA. Warszawa 2011, s. 11).

72 Zob. G. AGAMBen: *Profanacje*. Przeł. M. KWATERKO. Warszawa 2005; G. AGAMBen: *Wspólnota, która nadchodzi*. Przeł. S. KRÓLAK. Warszawa 2008; G. KUBIŃSKI: *Figury i wydarzenia. Filozofia liminalna: Agamben, Badiou, Negri*. Warszawa 2011.

Park Łazienkowski pod śniegiem.

Śpi Prozerpina.

Wulkan podrzuca węgla na ognisko⁷³.

Znaczenie tekstu oparte jest przede wszystkim na metaforze „uśpiania”, które dotyczy zarówno świata przyrody (w wierszu reprezentowanym nie tylko przez przywołany ośnieżony, a więc uśpiony park, ale także postać Prozerpiny), jak i codziennego funkcjonowania ludzi (bowiem Park Łazienkowski jest przede wszystkim tętniącym życiem miejscem spotkań, jednocześnie przepętnionym historią pokoleń). Letarg obejmuje także dawne mity i symbole, zakorzenione w naszej podświadomości, niejednokrotnie odrzucane. Jedyna aktywność przypisana została żywiołowi ognia, niezwykle niejednoznacznemu w słowach podmiotu. Ognisko sugeruje nie tylko ciepło, ale także „ognisko domowe”, konotując tym samym poczucie bezpieczeństwa. Ład i spokój zimowej stagnacji zaburzony zostaje właściwie przez dwa słowa: tytułowy Hades i niebezpieczny Wulkan. Czasowo odroczone niebezpieczeństwo, jakiemu w tym tekście nadano konkretną, mitologiczną nazwę podziemnego królestwa zmarłych, jedynie pozornie nie stwarza bezpośredniego zagrożenia. Pomimo subtelności istnienia niemal niezauważalnie, delikatnie wciąż podsyca własne trwanie, choćby poprzez obraz ewokowany przez mity, legendy i wierzenia. Można odczytać ów tekst jako swoistą przestrożę wpisaną w zwodniczo pozbawiony „Hadesu” krajobraz. Nawet zneutralizowany, wyciszony lęk wywołany domniemanym nieistnieniem podziemnego świata pozostaje w pewnym stopniu źródłem niepokoju lub wahania – owa druga strona świata nie została bowiem unieważniona czy unicestwiona, a jedynie uśpiona. Może upomnieć się o swoje miejsce, tak jak bóg podziemi upominał się o Prozerpinę, gdy nadchodził odpowiedni czas. Hartwig łączy w tym wierszu obserwację świata widzialnego

73 J. HARTWIG: *Hades*. W: EADEM: *Wiersze wybrane*. Kraków 2010, s. 435.

z refleksją metafizyczną. W powierzchniowej warstwie semantycznej zacytowana miniatura jest opisem krajobrazu zimowego. Widok pustego, pokrytego śniegiem parku i prawdopodobnie ustawionego w nim koksownika wywołuje jednak skojarzenie z innym, niematerialnym i nieznanym wymiarem świata. Takie przeżywanie epifanii zauważa w poetyckiej strategii pisarki Marta Flakowicz-Szczyrba: „Forma wyrażenia owego przekonania o istnieniu rzeczywistości niematerialnej i niepoddającej się jedynie racjonalnemu oglądowi ewoluuje w kierunku poezji czerpiącej z kontemplacji widzialnego świata”⁷⁴.

Analogicznym celom służą elementy zaświatowej rekwizytorni wykorzystywane przez Annę Świrszczyńską. Dla jej poezji niezaprzeczalnie najistotniejszy jest głęboki związek z życiem⁷⁵, poszukiwanie drobnych elementów codziennego szczęścia przebijającego się przez gorycz egzystencji. Piekło jest jedynie dookreśleniem ziemskiego trwania, staje się alegorią wojny lub męczarnią wiecznego dążenia jednostki (kobiety) do zgubnej doskonałości: „Jestem koło,/ nie mogę wyjść z koła./ Oto piekło/ doskonałości”⁷⁶. Jak pisze Tomasz Mizerkiewicz: „Postulowane przez siebie kwestie poetka bezpośrednio wiązała z następną sprawą o zasadniczym dla niej znaczeniu – związkiem twórczości artystycznej z ludzkim cierpieniem. [...] To nie figury martwości, życia po śmierci, istnienia po

74 M. FLAKOWICZ-SZCZYRBA: *Dowód na istnienie. Poezja Julii Hartwig wobec egzystencji i sztuki*. Warszawa 2014, s. 75–76.

75 Nie chcę sugerować, iż genderowy klucz interpretacyjny, jaki można zastosować do odczytywania semantyki wizji zaświatów w poezji kobiecej, za każdym razem każe widzieć w tych odniesieniach jedynie egzystencję, jednak zdecydowanie jest tak w przypadku Świrszczyńskiej. Bezpieczniej może zauważyć za Czesławem Miłoszem, iż po prostu życie ziemskie stawia ona na pierwszym miejscu w hierarchii (zob. C. MIŁOSZ: *Przedmowa*. W: A. ŚWIRSZCZYŃSKA: *Poezja...*, s. 5–15) oraz uzupełnić tę refleksję o cytowaną interpretację Tomasza Mizerkiewicza.

76 Zob. A. ŚWIRSZCZYŃSKA: *Piekło i Piekło doskonałości*. W: EADEM: *Poezja...*, s. 282, 165.

całkowitej katastrofie organizują jej poezjowanie”⁷⁷. Nawet w wierszu ostatnim *Jutro będą mnie krajać* zachowany zostaje ów głęboki związek ze światem, drugim człowiekiem, a adresatem prośby o przebaczenie na pierwszym miejscu staje się ziemia, dopiero po niej, ledwie wspomniane, niebo:

Dzisiaj
robię rachunek z życia.
Byłam grzesznicą,
biłam głową o ziemię,
prosiłam o przebaczenie
ziemię i niebo⁷⁸.



⁷⁷ T. MIZERKIEWICZ: *Po tamtej stronie tekstów. Literatura polska a nowoczesna kultura obecności*. Poznań 2013, s. 236–237, 259.

⁷⁸ A. ŚWIRSZCZYŃSKA: *Jutro będą mnie krajać*. W: *EADEM: Poezja...*, s. 394.

Piekło zamar(z)ło?

Piekło okazało się całkiem inne, niż oczekiwał Rincewind, choć dostrzegął oznaki tego, czym było kiedyś: jakiś wypalony żużel w kącie, ślad ognia na suficie... Panował upał – żar, jaki powstaje, gdy powietrze grzeje się w piekarniku przez lata...

Piekło, jak ktoś zasugerował, to inni.

Ten fakt wciąż zaskakiwał wielu pracujących tu demonów, którzy zawsze uważali, że Piekło to wbijanie w ludzi ostrych przedmiotów, spychanie ich do jezior krwi i tak dalej. To dlatego, że demony – podobnie jak większość ludzi – nie pojmują różnicy między ciałem i duszą.

TERRY PRATCHETT: *Faust Eryk*

Jak można zauważyć już na przykładzie cytatów przywołanych w poprzednich rozdziałach tej części, znalezienie w polskiej poezji współczesnej klasycznie pojmowanych motywów infernalnych okazuje się nie lada literaturoznawczym wyzwaniem. Strach w przypadku klasycznych wyobrażeń piekła, budowany często na nieco kiczowatych rekwizytach, nie ma absolutnie żadnego znaczenia w świecie po drugiej wojnie światowej. Wizje palącego ognia i ukaranych grzeszników wydają się niemal zbyt łagodne na tle okrucieństw realnego świata.

Poetyckie reprezentacje piekła czerpią więc z zupełnie innej rekwizytorni. Najwyraźniej ową zmianę unaoczniają wiersze powstające po roku 1989⁷⁹. Przestrzeń infernalna powoli staje się zimna, ciemna

79 Niniejsze rozważania oraz część zamieszczonych analiz wierszy Krzysztofa Siwczyka i Dariusza Suski stanowiły podstawę rozdziału monografii:

i wilgotna. Nie da się w trakcie interpretacji tych utworów nie zauważyć swoistego przemieszania porządków – piekło już dawno przeniosło się na ziemię, zagnieżdżyło i przyczaiło w norach codzienności. Pomimo wszystkich tych zmian wiara w istnienie drugiej przestrzeni nie zanikła, a ewoluowała, zaś skutkiem tych przemian jest między innymi nowatorska „piekielna” dykcja poezji powstającej po roku 1989, która przecież nie rezygnuje z tej wiary całkowicie. Przede wszystkim bowiem przemodelowane zaświaty stanowią nadal dobrze sprawdzający się oręż w walce z nicością⁸⁰. W niniejszym rozdziale zjawisko to zostanie zaprezentowane głównie na przykładzie poezji Krzysztofa Siwczyka, Dariusza Suski i Tomasza Różyckiego.

Próby odpowiedzi na eschatologiczne obawy człowieka współczesnego i zapełnienia pustki, wynikłej z panoszącej się w kulturze i myśli filozoficznej (pozornej czasem) sekularyzacji i religijnej jałowości, wciąż pojawiają się w poetyckich rozważaniach. Wśród licznych pytań i niewyjaśnionych aspektów życia duchowego udaje się w twórczości poetyckiej odnaleźć dążenia do przywracania wierze – bardzo szeroko rozumianej, indywidualizowanej, charakteryzującej się nieraz całkowitym odstępstwem od dogmatów – istotnego miejsca. Widać to zwłaszcza w poetyckich rozważaniach eschatologicznych. Myśli o ostatecznym losie człowieka, wywołane zwykle przez doświadczenie (realne lub symboliczne) śmierci⁸¹, skłaniają do szukania źródeł nadziei na dalsze życie w innym świecie. Choć dominującym tematem w tomie poetyckim Krzysztofa Siwczyka

M. PIOTROWSKA-GROT: *Piekło zamar(z)ło – nowa odsłona wyobraźni religijnej w wybranych wierszach Krzysztofa Siwczyka i Dariusza Suski*. W: *Wyobraźnia poetycka XX i XXI wieku*. Red. A. CZABANOWSKA-WRÓBEL, M. MARCHAJ. Kraków 2013, s. 173–186.

80 Zjawisko samej nicości i nicościowania dyskursu poetyckiego oraz sposób definiowania tych zjawisk zostaną zgłębiane w kolejnym rozdziale rozprawy, tutaj słowo „nicość” należy rozumieć jako mentalną pustkę, zagrożenie dla bytu, wynikające także z zachwianego statusu wiary.

81 Zob. A. BIELIK-ROBSON: *Inna nowoczesność: pytania o współczesną formułę duchowości*. Kraków 2000.

Gody, wydanym w 2013 roku, jest nicość i pustka kulturowa, przede wszystkim zaś zindywidualizowany sposób artykulacji duchowości i prywatnej religijności, można w nim odnaleźć również liczne symbole piekielne.

Za punkt wyjścia uznamy stanowcze przyziemienie,
u świtu witalnych peronów. Będziemy udawać
pośpiech, rodzinę, intencje. Przyjmie nas konstruktywny tunel,
wyprowadzi gdzie trzeba, w czarę słodczy, pieczarę małych
olśnień.

[...]

Widujemy banery pełne możliwości,
Niemniej decydujemy się pozostać w blokach.
Každy w swoim rewirze i ruchy, ruchy!
Podział komórek, mnożenie problemów, karton za kartonem.
Tyle byłoby z nas układnego mydła, gdyby chcieć nas wcielić
w życie.
Dlaczego wychodzimy w świat nie dalej niż norą, w dół,
w poszycie⁸².

Wiersz *Nory* nie traktuje oczywiście bezpośrednio o żadnej z ewentualnych przestrzeni pośmiertnego bytowania. Jest to raczej pesymistyczna wizja zmechanizowanej ludzkiej codzienności. *Theatrum mundi* („Będziemy udawać”) wyraźnie nacechowane jest negatywnie – nie jest odgrywaniem koniecznych ról na zewnątrz, każda jedna pełniona funkcja czy wykonywana czynność jest nie tyle sztuczna, ile zupełnie bezwolna i mechaniczna. Całość odbywa się pod dyktando konkretnego, imperatywu, aby wszystko było nowatorskie i wartościowe, „konstruktywne”, „witalne”. Tym bardziej

82 K. SIWCZYK: *Nory*. W: IDEM: *Gody*. Poznań 2012, s. 36. Jeżeli nie zostanie odnotowane inaczej, wszystkie cytaty z wierszy Krzysztofa Siwczuka w niniejszym rozdziale będą pochodzić z tego wydania.

niepokojące stają się kojarzone z podziemiem określenia: nora, pieczary, tunel, dół. Podziemna kraina w mitologii, nawet w początkach religii chrześcijańskiej, stanowiła po prostu zaświaty, dopiero później stała się przestrzenią kary. Początkowo mity przedstawiają krainę umarłych właśnie jako podziemne pieczary, do których prowadził zawsze dokładnie ukryty tunel⁸³. Piekielne rekwizyty, zaczerpnięte z mitów czy legend, ewidentnie stają się w przytoczonym tekście stałym elementem ziemskiego bytowania. Ową piekielność dodatkowo wzmacnia przywołanie rzeczywistości obozowej („ruchy, ruchy!”, „układne mydło”), która jest niczym innym jak piekłem na ziemi. W interpretacji tak skonstruowanych metafor codzienności kluczowe okazać się może użyte na początku wiersza słowo „przyziemienie”. Człowiek w tak funkcjonującym świecie staje się bowiem podobny do zatrzymywanego, spowalnianego samolotu. Jest to określenie niezwykle nośne semantycznie, wyraźnie wskazujące kierunek rozwoju ograniczanej jednostki – wszystko ma przebiegać zgodnie z planem, w oderwaniu od niebios, w niebezpiecznej, ale jednocześnie przewidywalnej bliskości ziemi. Nie ma tu mowy o samodzielnej rezygnacji z „drugiej przestrzeni”, ale o kontrolowanym „ściągnięciu” na ziemię. Człowiek staje się wówczas istotą wytresowaną do spełniania określonych oczekiwań, żyje jedynie w „poszyciu”, nie korzystając z pełni „nowych możliwości”. Podmiot niespodziewanie nie kończy zdania znakiem zapytania: „Dlaczego wychodzimy w świat nie dalej niż norą, w dół, w poszycie”. Stwierdzając fakt, nie docieka właściwie przyczyny, nie szuka alternatywy. Określenia zaczerpnięte z semantycznego kręgu podziemi stają się

83 Zob. A. K. TURNER: *Historia piekła*. Przeł. J. JARNIWICZ. Gdańsk 1996, s. 5–105. Alice K. Turner – oczywiście w sposób okrojony i bardzo wybiórczy, do czego zmusza ogrom zagadnienia – przedstawia ciekawie legendy i mity związane z wizjami piekła i ich zmiennością w ciągu wieków. Od początków świata podziemnego, zwykle opanowanego przez demoniczną boginię i będącego miejscem wypraw i misji śmiertelników – podziemie stanowiło krainę umarłych. Miejscem kary stało się właściwie dopiero we wczesnym średniowieczu, kiedy to katolicycy zwierzchnicy Kościoła ustanawiali kolejne interpretacje treści Starego i Nowego Testamentu.

metaforami braku perspektyw, ciasnoty, więzienia, a wszystko to rozgrywa się w wierszu w planie codzienności, co ciekawe, takiej, z jaką liryczny bohater wydaje się pogodzony.

Wczytując się w cytowany tom poetycki Krzysztofa Siwczyka, łatwo zauważyć takie przenoszenie się piekielności w ziemskie trwanie, a właściwie upodabnianie się ludzkiego życia do piekielnych wizji.

Jak zwęglone główki laleczek, dosłownie.
Zażarte apostrofy weszły tej wiosny,
kopcą na maksymalnym ogniu, swoich,
i gwiżdżą na złąkle psy.

[...]

Spakowane pogorzelisko,
implanty, dymy i wyrazy współczucia

odbiera palacz.

Potem jest ruch, wymiana zamków, słowa
niecierpiące zwłoki.

K. SIWCZYK: *Zamki*, s. 38

Czytelnik znów spotyka się z sytuacją wpisaną w codzienność, choć oczywiście w swej dramatyczności staje się ona całkowicie niecodzienna. Sposób opisywania zdarzenia, w którym wyczuwamy tragedię – pozbawiony ludzkich odruchów, współczucia, sygnalizujący pośpiech w przechodzeniu nad wszystkim do porządku dziennego – jest równie przerażający jak piekielne wizje. Ogień, oczyszczający z grzechu, karzący winnych, staje się tylko źródłem zniszczenia i kolejnym elementem ukazującym piekielność ludzkiej egzystencji. Egzystencji właśnie, ponieważ – jak wskazuje zakończenie wiersza – śmierć kończy cierpienie, nie przynosi jednak jednoznacznego

wybawienia. Przerzutnia „słowa/ niecierpiące zwłoki” wskazuje, iż koniec skazuje człowieka na milczenie, niemożność komunikacji. Taki ostateczny koniec, bez możliwości dalszego trwania, paradoksalnie przynosi pocieszenie płynące z zakończonego cierpienia, ale zarazem paraliżuje strachem przed „nieistnieniem”.

Wydaje się, że owo przemieszanie świata i zaświatów jest dopełnieniem strategii, którą Paweł Kozioł w książce *Przerwane procesy* nazwał ukonkretnieniem symbolicznych motywów⁸⁴. Usilne przybliżanie zaświatów do ludzkiej codzienności – bardzo wyraźne w poezji Siwczyka – może z jednej strony przerażać, z drugiej zaś stanowi alternatywę dla zdomowionej w tej wizji poetyckiej nicości, która tylko pozornie jest akceptowana:

Ślubny korpus, manekin na wietrze,
w kompoście jak strażnik tranzytu czeka okazja,
pieta na ugorze, niewczesna dekapitacja
grządki pod truchłą, światła oczu głodnych kotów.

Nic do zrobienia, jawią się kojarzenia i
nagły blask rzeczy, sens momentalny,
gdy działa wspólnota beзуżytecznych istot,
rzewnych biografii w zarzewiu marności.

K. SIWCZYK: *Nic do zrobienia*, s. 21

Mimo marności świata i jego mieszkańców (niejako okaleczonych, zamierających za życia, pozbawionych nadziei), wbrew nicości, nagłe blaski pobudzają, oczywiście tylko na chwilę i nie przynoszą żadnych rewolucyjnych zmian, ale na pewno nie jest tak, że nicość uzyskała całkowitą podległość wszelkiego istnienia. Największą tragedią współczesności w świetle słów wiersza wydaje się stagnacja. Biografie nie są wielkie, wybitne czy tragiczne, a rzewne (określenie

84 P. KOZIOŁ: *Przerwane procesy. Szkice o poezji najnowszej*. Warszawa 2011, s. 144.

to konotuje oczywiście sentymentalizm, hiperbolizację i pewną sztuczność), nie otacza ich zarzewie walki, a zarzewie marności.

W tomie poetyckim *Gody*⁸⁵ można odnaleźć rozsypane w tekstach infernalne symbole, które ukazują bardzo wyraźnie uobecnienie piekielnego cierpienia w ludzkim życiu. Skoro jednak piekło przeniosło się na ziemię, to co właściwie czeka ludzką duszę (jeżeli ona w ogóle istnieje) po śmierci ciała?

Jaki znowu defekt, o co chodzić może mydłu w muzeum,
wszystko jest widzialne, jak przyjaźń fachowców danej dziedziny,
rozumny sojusz w echu wrzasku dusz czyśćcowych, które są
donośne i martwe, tu w głuchym kotle, gdzie została
cicha prawda i
mniejsza o to, czy poezja jest możliwa, skoro żar pracuje.

Czeka mnie niebo, czeka mnie dreszcz, mówi faworyt konceptu

K. SIWCZYK: *Urazy*, s. 17

Przed wszystkim uwagę zwraca przywołanie „mydła w muzeum”, jednoznacznie kojarzącego się z nazistowskimi obozami zagłady, okrucieństwem i przenieśnięciem klasycznego porządku moralnego. Tekst bardzo wyraźnie sugeruje natomiast wciąż żywą wiarę w trzy zaświatowe przestrzenie: niebo, piekło i czyściec. Optymizm owej wiary został zburzony przez martwy krzyk czyśćcowych dusz, może wręcz martwość samej duszy, pustkę i ciszę piekielnego kotła, w którym nikt już nie pokutuje, oraz niebo jako jedynie koncept

85 Wybrałam wiersze z tego właśnie tomu, aby śledzić infernalne motywy w poezji Siwczyka, ponieważ w tych tekstach są one najwyraźniejsze. Siwczyk rozlicza się z klasycznie rozumianą religijnością już od swojego debiutanckiego zbioru *Dziki dzieci*, jednak wcześniej teksty dotyczące tej sfery ludzkiego życia odwoływały się raczej do figury Chrystusa lub Boga Ojca. Swoistą wizję zaświatów, czy raczej świata alternatywnego wobec doczesności, ścierania się różnych przestrzeni zauważam dopiero w książkach poetyckich *Gody* oraz *Dokąd bądź*.

poetycki, ornament w poezji, która nie tylko nie jest możliwa, ale całkowicie straciła znaczenie (co oczywiście stanowi ironiczny komentarz podmiotu wiersza Siwczyka, który nie stroni od krytyki masowości i diagnozowania upadku kultury). Widoczne nawiązanie do kluczowego dla kultury XX wieku, i wciąż ewidentnie nierozstrzygniętego, pytania Theodora Adorno, właściwie przenosi tę dyskusję w ramy XXI wieku, w którym piekło codzienności, wszelkie „urazy” trawiące ludzkość wydają się szerzyć dalsze *s p u s t o s z e n i e*. Podmiot tekstu nihilistycznie stwierdza (choć z pewnością jest to swego rodzaju prowokacja), iż poezja nie ma znaczenia, a co za tym idzie, także wszystkie tematy, które porusza, choćby dlatego, iż liczy się tylko to, co widzialne. Wiersz ten tworzy więc specyficzny dwugłos z tekstem Herberta *Co myśli Pan Cogito o piekle*. W obu przypadkach słowa wiersza stają po stronie prawdy życia, nie rezygnując przy tym wcale z metafizyki i rzeczy niewidzialnych, akcentując, że abstrakt nie może jednak przesłaniać życia i faktów, bez względu na to, jak bolesna, brzydka i nie-ludzka okazuje się prawda.

Wracając jednak do eschatologicznego trójpodziału, w wierszu *Urazy* klasyczny⁸⁶ porządek został całkowicie zburzony, odtwarzany jest tylko na zasadzie pamięci o zaświatach, które choć wciąż obecne, są – jak się wydaje – jedynie kreacją zagubionego umysłu. Puste zaświaty mogą zniwelować wszelką wiarę, odebrać nadzieję. Jednak chyba nie o nadzieję chodzi w przytoczonym powyżej tekście, a o chaos, którego nic i nikt już nie kontroluje. Specyficzny realizm po raz kolejny przeważa w poezji śląskiego twórcy – nikt nie udziela rad, nie snuje optymistycznych wizji, nie szuka rozwiązań, to tylko stwierdzenie faktów, swego rodzaju pesymistyczna diagnoza.

86 Porządek podziału zaświatowych przestrzeni na niebo, piekło i czyściec jest oczywiście klasyczny jedynie w kulturze europejskiej oraz w powierzchownym, powszechnym oglądzie. Wizja piekła, którą często uznajemy za pierwotną, czyli wizja Dantego, nie jest przecież wyobrażeniem archetypicznym. Z kolei wizja, którą można odnaleźć w Biblii, w związku z enigmatycznością opisu obrosła w liczne uzupełnienia i przekształcenia.

W poezji Siwczyka w parze z nicością idą w świecie ludzkim diabelskie symbole i rekwizyty: pieczary, upał, duchota, zniszczenie, pustka, ale nie brakuje też elementów, które ukazują przenikniętą złem ludzką naturę – brak współczucia, zawiść, chęć dominacji, brutalność. Chociaż nie jest to przedstawione w przytoczonych tekstach bezpośrednio, wyraźnie dominuje w początkowych fragmentach poematu *Dokąd bądź*, który nawiązuje do problematyki poruszanej we wcześniejszym tomie – *Gody*. Ironia wpisana w liczne fragmenty poematu jest wymierzona w paradoks dostosowywania do własnych potrzeb religii i związanych z nią symboli, a przede wszystkim samego Boga, który w swej wypreparowanej, sztucznej postaci nadal nie spełnia wygórowanych wymagań „odbiorcy” współczesnej kultury. Bóg pozostaje wielkim nieobecnym.

Anulowano uzdrowienie chorych, wprowadzono krzepki negliż,
dobrze nam tak, zostaniemy z korporacyjnym uśmiechem,
maską do ziemi, ewentualnie przyjdzie pora na weryfikacje,
ale nie uchwycimy właściwiej tonacji trwogi, po prostu zabraknie
doświadczenia z runa, wyjdą braki w praktyce, mało czasu
w rozkładzie,
na łące zwykliśmy przywoływać księdza Robaka jako
model innowacji,
zamiast lec głucho, bez pomysłu czerpać z prochów soki,
siedzieć raz
w sobie jak glista ludzka, ale nie, zachciało się ekspansji, pacynki
bez wkładu, posuwane naprzód przez niebyt, co w sumie
daje efekt
długowieczności bez oznak starzenia, nasada skóry na
metalowy rdzeń⁸⁷

Rezultatem kontaminacji licznych związków frazeologicznych jest uruchomienie pól semantycznych implikujących nieraz bardzo

87 K. SIWCZYK: *Wielkie zgromadzenie ponagleń*. W: IDEM: *Dokąd bądź*. Kraków 2014, s. 26.

odległe skojarzenia. Zapis swoistego strumienia myśli dominujący w *Dokąd bądź* kreuje specyficzny chaos poetyckiego świata będący językową reakcją na symulakryczną „rzeczywistość” rozpadu. Jednak w czasie głębszej lektury, zwłaszcza ostatnich części poematu, rozważania podmiotu układają się w logiczną całość nie do końca pozbawioną nadziei. Prezentowany fragment pochodzi z tekstu zatytułowanego *Wielkie zgromadzenie ponagleń*, spajającego w swoistą całość rozważania dotyczące nie tylko współczesnej religijności i stanu kultury, ale także losu wielkich symboli, kształtu nowej moralności.

Wracając jednak do wykorzystania semantyki związanej z piekłem, choć wybrane przykłady stanowią zwykle synekdochiczne ewokacje bardziej niż zdecydowane czy pozwalające się ujednolicić nawiązania do piekielnych przestrzeni, to jednak nie sposób nie zauważyć ich obecności. Nicość nie jest więc jedynym eschatologicznym przeznaczeniem człowieka z wierszy Siwczyka. Przedstawiona jest ona w tej poezji jedynie jako jedno z zagrożeń. Stanowi wkraczającą w życie doczesne nieodpartą siłę, podobnie jak inne źródło niepokoju w omawianej poezji, jakim jest właśnie piekło – stanowczo zbyt wyraźnie obecne w codziennym trwaniu ludzkości, wychylające się z każdej niemal grudki ziemi, nory, przyczajone na śmietniskach.

Używając podobnej symboliki, w sposób z jednej strony mniej oczywisty, z drugiej zaś znacznie łatwiejszy do wychwycenia, nawiązuje do piekła na ziemi i nierozzerwalnego współistnienia zaświatów z doczesnością poezja Dariusza Suski. W utworach tego twórcy piekielność życia doczesnego, stała obecność podziemnego świata w mentalności i codzienności ludzi przejawia się w sposób, który Piotr Grzonka w książce *Oko zaświatów* ujął obrazowo za pomocą znanego przysłowia – „diabeł tkwi w szczegółach”⁸⁸. Śmierć, stale obecna w życiu istot pojawiających się na kartach tej poezji, automatycznie uruchamia pytanie o to, co czeka ludzką

88 Piotr Grzonka, opisując struktury symboliczne mitologii infernalnych różnych kręgów kulturowych, opiera swoje analizy na drobnych przedmiotach,

duszę po przekroczeniu progu doczesności, choć istnienie duszy wydaje się w tej poezji wyraźnie podane w wątpliwość. Poetycki sposób przedstawienia śmierci z perspektywy dziecka i za pomocą dziecięcego języka, co oczywiście nadaje poetyckim opisom groteskowy charakter, wzmacnia jej przerażającą moc. Wiele tu rekwizytów rodem z barokowych wizji – ciała, nagrobki, zasypane piachem trumienki, wisielcze sznury. Niepokój w poetyckich rozważaniach Suski wywołują jednak nie tyle elementy jednoznacznie związane z podziemiami i śmiercią, ile szczegóły, detale, rekwizyty w skali mikro: malutkie owady, dziecięce akcesoria, cienie biegnących chłopców stanowiące odwieczną alternatywę dla aniołów, złudnie niewinne, a jednak kojarzące się ze złą mocą.

[...] dość lipny

był granat Kodzaka, bo z denaturatu,
nasączoną szmatę czuć było fioletem,
fioletu się baliśmy, to kolor zaświatów,
a zapaliliśmy fioletową rzekę

i poszliśmy na frytki polane śmietaną
do mieszkania Kodzaka, takie to zdarzenie,
czy szli wtedy przed nami mój i jego anioł?
(chciałbym, by tak było), teraz nasze cienie⁸⁹

z pozoru niewinnych i nieistotnych szczegółach – przywołuje zarówno buddyjskie techniki medytacyjne, jak i zachodnioeuropejskie przysłowie o diable kryjącym się w szczegółach. Inspirowana nim mikrologiczna metodologia dominuje – jak się wydaje – w całej książce. Zob. P. GRZONKA: *Oko zaświatów. Struktury symboliczne mitologii infernalnych*. Kraków 1998, s. 117–118.

89 D. SUSKA: *Szczęśliwy dzień, w którym do gniazda szerszeni*. W: IDEM: *Czysta ziemia*. Wrocław 2008, s. 100. Jeżeli nie zostanie odnotowane inaczej, wszystkie cytaty z wierszy Dariusza Suski będą pochodzić z tego wydania.

Śmierć ewidentnie jawi się w wierszach Dariusza Suski jako ostateczność. W niektórych tekstach można odnaleźć elementy wyraźnie związane z zaświatami, ale raczej rzadko pojawia się głęboka wiara w dalsze trwanie po śmierci. W wierszu *Szczęśliwy dzień, w którym do gniazda szerszeni* – jednym z serii rozważań o niewinnym, wydawałoby się, usuwaniu przeszkód, które stawia przed człowiekiem świat natury, a właściwie traktujących o dziecięcym, ale jednocześnie brutalnym znęcaniu się nad zwierzętami – pojawiają się nagle anioły niczym strażnicy kroczący przed chłopcami, będące jednak tylko ułudą, pozostające w sferze marzeń – „chciałbym, by tak było”. Aniołowie okazują się jedynie cieniem, jednoznacznie kojarzącym się nie tylko z określoną porą dnia (symboliką również znaczącą w poezji Suski, wymagającą osobnego opracowania), ale przede wszystkim z mrokiem, światem nieznanym, pełnym tajemnic, zaświatami właśnie. Opiekun staje się prześladowcą, który jednak zaraz rozplynie się w mroku. Wyimaginowani strażnicy nie znajdują się za plecami lirycznych bohaterów, a przed nimi, jak gdyby chłopcy próbowali ich dogonić. Oczywiście nie udaje się ich ani dostrzec, ani dotrzymać im kroku – są częścią sfery religijnej, która w całej swej krasie wydaje się jedynie rozmywającym się wyobrażeniem. Przy interpretacji twórczości Suski na nic zdadzą się więc automatyczne, instynktowne, wpisane w kulturę skojarzenia. Śmierć wcale nie prowokuje do poszukiwania zaświatów, wiersz nie przynosi nawet śladu eschatologicznej nadziei, o czym świadczy zanegowanie figury Anioła Stróża. Odnosi się wrażenie, że twardy realizm jest właściwie jedyną metodą twórczą, co w przypadku poezji mogłoby prowadzić do czytelnicznej dezorientacji. Wnikliwa lektura tekstów pozwala dostrzec drugie dno, a właściwie podziemia tej twórczości. Wymaga to jednak bardzo dokładnego wyszukiwania śladów tradycji, symboli i metaforycznych znaczeń przedstawianych obrazów⁹⁰.

90 Tematyka śmierci w poezji Dariusza Suski, choć poruszana już przez wielu badaczy, wciąż wymaga dokładnego rozpoznania, a także prześledzenia różnych sposobów przedstawiania i rozumienia śmierci na poszczególnych

Istotna okazuje się na przykład kolorystyka poetyckiego świata, w przytoczonym wierszu przyporządkowana przez podmiot sferze życia pośmiertnego. „Fioletu się baliśmy, to kolor zaświatów/ a zapaliliśmy fioletową rzekę” – fiolet jest barwą tradycyjnie kojarzoną ze śmiercią, żałobą i religią jednocześnie. Fioletowe szaty liturgiczne obowiązują w Kościele katolickim w czasie Wielkiego Postu – w okresie oczekiwania na wybawienie, zwycięstwo nad piekłem i nadzieję na wieczne trwanie daną człowiekowi przez Zbawiciela. Kolor z wiersza nie przynosi jednak nadziei, staje się natomiast przerażającą, śmiertcionośną siłą – „fioletową rzekę” (denaturatu), z którą chłopcy wykreowani w tekście postanawiają igrać, mimo lęku i świadomości podejmowanego ryzyka. Według analiz Piotra Grzonki zarówno mrok, który jest stałym elementem w poezji Suski, jak i nasycone barwy (fiolet) są związane z symboliką infernalną, nocą i nadnaturalnymi wizjami⁹¹, a więc wszelkimi tajemnicami niedostępnymi i niezrozumiałymi dla istoty ludzkiej.

etapach tej twórczości. Dość często sposób obrazowania śmierci w wierszach Suski przywodzi na myśl wczesną twórczość Paula Celana. W wierszu Suski *Śmierć jest mistrzem jedynym na naszym podwórku* mamy nawet do czynienia z bezpośrednim nawiązaniem do *Fugi śmierci* Celana (W: IDEM: *Wiersze*. Przeł. F. PRZYBYŁAK. Kraków 1988, s. 9). Człowiek z wierszy Suski w swych rozważaniach o śmierci nie przechodzi do tematyki eschatologicznej, niwelując tym samym nadzieję na dalsze trwanie po śmierci. Zmarli wstają, wychodzą z grobów, ich trumienne ubrania noszą ślady niedawnego życia, ale nie wiadomo, dokąd zmierzają ich dusze i czy owe dusze w ogóle istnieją. Mowa jest właściwie tylko o aspekcie cielesnym, materialnej przemijalności. Śmierć jest w tej poezji jedynym mistrzem, nikt nie usypuje „grobu w powietrzu”, zmarli nie do końca i nie od razu przemijają, ale też nie czeka na nich wieczność, brakuje celu, punktu dojścia. Nawiązania do poezji Celana zdają się jednak kończyć na problemie wszechmocy śmierci, która jest jedynym pewnikiem, gdyż w wierszach Suski nawet nikle nadzieje na zaświaty nie znajdują racji bytu, podczas gdy człowiek z wierszy Celana nawet w poszukiwaniu jest w swoisty sposób wciąż związany z Bogiem (Zob. P. LACOUÉ-LABARTHE: *Poezja jako doświadczenie*. Przeł. J. MORGANŃSKI. Gdańsk 2004). Za zwrócenie uwagi na nawiązanie do poezji Celana w wierszu Suski dziękuję dr. Piotrowi Bogaleckiemu.

91 P. GRZONKA: *Oko zaświatów...*, s. 52–75.

W mrocznym świecie poetyckim Suski, w którym za każdą istotą kroczy śmierć, złe moce raz po raz dają o sobie znać:

Malarz, który ma ręce jak skrzydła anioła,
powiedział mi na ucho: wokoło tu rządzi diabeł.
I wewnątrz nas, i na zewnątrz. Tak trudno jest się nie zgodzić,
choć w jego łagodnym głosie nie było po diable śladu.
Kiedy mówił, nie zmyślam, kelnerce strzelił kieliszek.
I sam pan widzi, znać daje. Tak trudno jest się nie zgodzić.
Potem wyszliśmy z kawiarni. Odleciał do swoich ikon,
lecz przedtem wbił mi do głowy ogrom tej katastrofy.

D. SUSKA: *Myślę, że kiedy krzyczysz, wygrzebujesz ich z liści, s. 54*

Diabeł, który według filozofa-malarza, przypominającego swym wyglądem anioła, jest cały czas obecny w każdym człowieku, ale też w zewnętrznym świecie, znów wydaje się niemal niezauważalny. Coś jednak sprawia, że podmiot liryczny nie znajduje na stwierdzenie malarza żadnych kontrargumentów: „Tak trudno jest się nie zgodzić”. W człowieku z wiersza bardzo silna jest wiara, wywiedziona z baśni i legend, w to, że fakt, iż czegoś się nie widzi i nie może sensualnie doświadczyć, nie oznacza, że to coś nie istnieje, zwłaszcza, że daje o sobie znać. Diabeł objawia się w nadnaturalnym zdarzeniu. Nie jest to oczywiście jakaś niewiarygodna szatańska sztuczka, a niemal niewidoczna drobnostka – pęknięty kieliszek. Nikt jednak nie próbuje racjonalnie wytłumaczyć owego wypadku – to diabeł, choć słaby, wciąż przypomina o swoim istnieniu. Drobnie zdarzenie i słowa jednego człowieka urastają nagle do rangi pewnika, jakby wiara w obecność diabła nie była straszna, a właśnie potrzebna, pożądana. Diabeł jest usilnie wskrzeszany, przypominany – o wiele łatwiej zaakceptować ludzką naturę, kiedy można odpowiedzialność za zło zrzucić na karb piekielnych mocy i rządów Pana Ciemności, niż pogodzić się z myślą, iż jedynym diabłem jest człowiek, sam z siebie zdolny do największych okrucieństw.

Koncept oparty na spotykaniu diabła nad szklanką mocniejszego trunku, odkrywania jego nieustającego towarzystwa intertekstualnie współgra z wierszem Rafała Wojaczka:

Dwaj mężczyźni przed barem
Bar „Piekiełko” neon
Przechodzi kobieta z czerwonymi dodatkami
Buciki torebka rękawiczki

Kobieta pachnie niebem
„Wieczór Paryski”
Mężczyźni zapalają papierosy
Wracają do piekła

Uroda barów jest nieskończona
Jak uroda kobiet
Mężczyźni patrzą po sobie
Kobieta się w nich porusza⁹²

Nie jest literacką nowinką to, że Szatan lubi odwiedzać karczmy, a przepełnione zagubionymi duszami, zadymione barowe wnętrza niejednokrotnie przywodzą na myśl infernalny „wystrój”. Podczas gdy z zaświatów pozostały jedynie przepracowane przez kulturę, przemodelowane rekwizyty, pozostaje wiara w to, iż chociaż cierpienie duszy jest prawdziwe. Wojacek nie pozostawia nam jednak złudzeń i w tym względzie. Cierpienie w „piekiełku” zredukowane zostało do niemożności zaspokojenia prymarnych potrzeb cielesnych. Efekt udramatycznienia uwydatniający smutny komizm, a właściwie groteskowość przedstawienia osiąga Wojacek poprzez wybór formy podawczej wiersza. Pierwsze dwie strofy tekstu przywodzą na myśl didaskalia do dramatu, którego nie możemy przeczytać. Trzecia strofa stanowi zaś pointę podkreślającą jedynie

92 R. WOJACZEK: *Bar „Piekiełko”*. W: IDEM: *Wiersze zebrane*. Wrocław 2005, s. 145.

pustkę uruchomionych w tekście symboli. Stylizowane na aforyzm, wyeksploatowane, zużyte stwierdzenie: „Uroda barów jest nieskończona/ Jak uroda kobiet”, swą błędnością demaskuje prawdę o świecie, który stał się podatny jedynie na powierzchowne złudzenia. Syntetyczny „zapach nieba”, stylizowana piekielność, sztuczność neonu – wszystko to oświecla pustkę i zagubienie. Nie ma już ani nieba, ani piekła – pozostaje jedynie szara rzeczywistość ludzkich pożądań, smutnych mężczyzn marzących o kobietach, z którymi nigdy nie będą, kobiet, które swoją prawdziwą naturę przykrywają krzykliwym strojem, a rytm świata jest rytmem krwi pulsującej w ludzkim ciele. Nikt już nie pokonuje Szatana niczym państwo Twardowsky, nikt bowiem już w niego nie wierzy.

W przemodelowanym piekle nie brakuje oczywiście pogłosu klasycznych wyobrażeń, jednak zmiana poetyckiej dykcji w tym obszarze tematycznym, neosemantyzacja infernalnych motywów jest zauważalna i zintensyfikowana. Pomimo tendencji do literackich poszukiwań nowych form wyrazu dla własnej duchowości i zindywidualizowania kreacji „drugiej przestrzeni” bogata „piekielna” rekwizytornia cieszy się kulturową popularnością. Tropienie diabła to wszakże nieustająca próba oswojenia tego, czego boi się człowiek, który choć może odesłał Lucyfera i jego kotły pełne smoły do lamusa, to nie wątpi w istnienie piekła w jego współczesnej, ziemskiej odsłonie.

Owo tropienie „piekielnych” elementów i sposoby wykorzystania infernalnej metaforyki w poezji współczesnej są na tyle subtelne, iż składają się na mikroświat piekieł. Deprecjonowania piekieł nie zabraknie więc także w twórczości poetyckiego mistrza minimalizmu Ryszarda Krynickiego:

Nie umiem sobie inaczej
wyobrazić piekła
niż na czubku szpilki.

R. KRYNICKI: *Nie umiem*, s. 249

Odwrócona wersja pytania świętego Tomasza o to, ilu aniołów może znajdować się na raz w jednym miejscu i późniejsze drwiny renesansowych filozofów pytających przekornie, ilu diabłów zmieści się na główce od szpilki, to dwie strony tej samej monety. Tak naprawdę bowiem pytanie to dotyczy możliwości poznania innego świata, zrozumienia Absolutu, rozstrzygnięcia pytań ostatecznych. Wiersz Krynickiego z typową dla tej twórczości prostotą, podszytą przewrotnością, a nieraz nonszalancją, w pewnym sensie zamyka odwieczną dyskusję. Można snuć wizje i kreować własne zaświaty, jednak wszystko to pozostaje w sferze domysłów, zaś prawda niedostępna jest ludzkiemu poznaniu. Poeta zdaje się mówić: nie umiem/ nie potrafię wyobrazić sobie piekieł, przyznając, iż jest to dla mnie przestrzeń niewidoczna, która jednocześnie nie pozostaje obojętna dla ludzkiej wyobraźni; choć próby kończą się poznawczym niepowodzeniem, wciąż je podejmuję. Miniatura przedstawiciela nowofalowej formacji unaocznia jeszcze jeden aspekt poetyckich „igraszek z diabłem”. Groteskowe, osławające, umniejszające wyobrażenia piekieł są jedynie ucieczką przed tym, co nieznane i przerażające – niepozorna szpilka może bowiem bardzo dotkliwie ukłuć. Owo deprecjonowanie piekła wydaje się w niniejszym wierszu, trudnym do jednoznacznego odczytania, jedynie pozorne.

Zjawisko nawiązywania do elementów związanych z kręgiem semantycznym piekła, wymagające studiów mikrologicznych, aby je odnotować, nasila się w poezji powstającej po roku 1989. Jeżeli już piekło pojawia się w tej twórczości, to raczej w formie wyrazistej metaforyki niż rozważań eschatologicznych. Wynika to oczywiście z charakteru tej poezji, odchodzącej od wszelkich usankcjonowanych i instytucjonalnych regulacji, w tym także klasycznej teologii. Reprezentacyjna dla tej tendencji jest z pewnością poezja Dariusza Suski czy Tomasza Różyckiego, są to bowiem poetyki wyraźnie korzystające z językowych i semantycznych możliwości tych nawiązań, przy jednoczesnym wyizolowaniu prywatnej religijności, z kreowania przestrzeni zaświatowych przeczących wszelkim dogmatom religijnym. Przy czym poezja ta nie dąży do zuniwersalizowania wypracowanych ścieżek wyrażania własnej duchowości, o czym

piślała na przykład Julia Kristeva⁹³ i co zauważyć można w poezji Krzysztofa Siwczyka.

Pomimo dominującej tendencji do mikrokorespondencji z piekielnymi rekwizytami czy wręcz naddawania infernalnego znaczenia elementom dotychczas z tą sferą niekojarzonym i pomimo tego, że przestrzenie pośmiertnego trwania dają o sobie znać w tekstach współczesnych głównie w postaci przeblysków, drobnych napomknien, piektó pojawia się raz bardzo wyraźnie:

Pamiętny dzień, w którym na tamto mrowisko
spadła kara z nieba (wylewali smołę,
powstawała droga przez tępe urwisko
i sam środek lasu), czeskie tatry dołem
wywoziły z dziury gruz i tony szlamu
(może się tak chcieli dokopać do piekła,
odkrywka mimowolnie stawiała się bramą,
mrówki strażnikami), lawiniasta rzeka

smoły, zmutowana w jęzor mrówkojada,
podpałiła najpierw suche kłębowiska
trawy, stare liście, aż nagle przewaga
żaru stała się istotna, zanadto przejrzysta,
by nie protestować, lecz wtedy umilkło
wszystko na komendę, w zdwojonym upale
słychać było może piszczące mrowisko
(do mrówczego boga zanoszące żale)

żywa wyspa trwała w oceanie smoły
tyle, ile mogła, potem podpełzł ogień,

93 Zob. J. KRISTEVA: *Ta niewiarygodna potrzeba wiary*. Przekł. A. TURCZYN. Kraków 2010. Cennym komentarzem do tego zagadnienia poruszanego w poezji Siwczyka jest zbiór esejów pisarza. Zob. K. SIWCZYK: *Kinkiety w piekle. Felietony, teksty, rozmowy*. Mikołów 2012.

z takiej odległości biurowce i szkoły,
owadzie wieżowce, były niewidoczne

D. SUSKA: *Pamiętny dzień, w którym na tamto mrowisko*, s. 101

Piekło – jak się wydaje – w dziwny sposób przynależy jednak do porządku natury i okazuje się zupełnie bezsilne, drobne, niezauważalne wobec cywilizacji i postępu. W końcu zamiera, pokonane przez ogień – moc, która kiedyś właśnie nadawała mu siłę. Inferno – podziemny świat, niegdyś pełen beczek smoły i oczyszczającego, karzącego grzeszników ognia – zostaje przez współczesność pokonany swoją własną bronią. Milknie, staje się niewidoczne. Jedynymi strażnikami piekła nie są bogowie podziemi, demony, Szatan czy inna niezwykczona potęga, a małe owady, które również utraciły dawną moc.

Warto odnieść infernalne obrazowanie Suski do najbardziej popularnej wizji piekła – tej z *Boskiej komedii* Dantego Alighieri. Na samym początku wędrówki Pielgrzym zwiedzający zaświaty spostrzega skazane na wieczną mękę dusze, których kara polega na tym, iż są kąsane przez insekty i osy, a inne owady piją ich krew. (Zależy to od przekładu, ale zwykle są to osy, które żądlą karane dusze – tak jest w tłumaczeniu Antoniego Stanisławskiego, który używa też negatywnie nacechowanego słowa „robactwo”. W przytoczonym poniżej tłumaczeniu Edwarda Porębowicza pojawia się także mszyca. W przekładzie Aliny Świdorskiej z języka włoskiego obok os kąsają także komary, zawsze są to jednak owady kulturowo konotujące negatywne skojarzenia, choć należy pamiętać, że osy i komary to według *Słownika symboli* zwierzęta czyste⁹⁴. W przytoczonym fragmencie *Boskiej komedii* ich ukąszenie stanowi więc bolesną karę, ale może także prowadzić do swoistego oczyszczenia).

Więc zrozumiałem, że tu śmierć zawleka
I tłoczy razem owe podłe sotnie

94 W. KOPALIŃSKI: *Zwierzę*. W: IDEM: *Słownik symboli*. Warszawa 1990, s. 505.

Których Bóg i czart równo się wyrzeka.
 Nędznym, co w świecie żyli nieżywotnie
 Rój os i przykra kąsa ciało mszyca;
 Jęczą, gdy ból im do żywego dotnie.
 Od tych ukąszeń krew tryska na lica,
 Którą u stóp ich łzami napojoną
 Kłab glist natrętnych kałduny nasycą⁹⁵.

Zniszczenie tych piekielnych mieszkańców w poetyckim świecie Su-ski stanowi nawiązanie do niweczenia piekielnych rekwizytów, tym samym zaś zamierania piekielnej przestrzeni, unicestwienia możliwości oczyszczenia, negowania sensu pośmiertnej kary. Taką interpretację należałoby pogłębić dopowiedzeniem, że owady przynależą tu do zaświatów usytuowanych pomiędzy – zgromadzeni są w nich grzesznicy, których wyrzeka się zarówno Bóg, jak i Szatan. Można więc ten fragment rozumieć jako pogłębiony wyraz powtarzanej wciąż między wierszami tej poezji niepewności, czy poza ziemią, w której zostaje pogrzebane ciało, istnieje jeszcze jakaś przestrzeń zaświatowa. Bądź jeszcze inaczej – można także rozumieć, że dziś wszyscy żyją „nieżywotnie”, sami na siebie ściągając nicość, brak nadziei i karę, jaką jest śmierć przynosząca jedynie koniec.

Kompilację tych rozterek, rozsianych w tomach poetyckich *Cała w piachu* czy *Wszyscy nasi drodzy zakopani*, można odnaleźć w dwóch, analogicznych pod względem tematyki, tekstach z tomu *Czysta ziemia*:

To, co miało zamarznąć, zamarzło
 O tak, z wysokości
 reflektory są nieporuszone
 jak kulki zlizywanego przez koty śniegu
 i tylko wypatrują niewidzialnego,
 który im to zrobił!
 Zatrzymany przez policję wysokości,

95 D. ALIGHIERI: *Piekło. Pieśń III*. W: IDEM: *Boska komedia...*, s. 18.

patrzę jak mężczyzna w terenowym
aucie wyżywa się na kierownicy.
Wydawało się, że prowadzi,
okazało się – jest prowadzony!
Kto by przypuszczał,
że można tak nie być bez końca.

Tak jak się bez końca zamiera.

D. SUSKA: *Z wysokości*, s. 139

[...] Wysypana szutrem

Droga, ścieżka środka, którą możesz odejść
Chyłkiem, mając z lewej wydziobane pole
Życia, i to tyle, niczego nie zmieniaj,

Z prawej nurt niejasny, prące po kamieniach
Coś – bez danego raz na zawsze kształtu,
Przycupnięte na pieńku nastroszone ciało

Spłoszonej wiewiórki. Może inne ciała
Wyrzucone w przestrzeń, która zapomniała,
Że jej nie ma. Nie ma. Niczego nie zmieniaj

[...]

Twoje drugie życie, rozpostarte pole,
Na którym coś toczy niebyłą rozmowę
Z nastroszonym ciałkiem zastygłym na korze.
To jest tylko koniec, niczego nie zmieniaj

D. SUSKA: *To jest tylko koniec*, s. 143

Podsumowując, chciałoby się wykorzystywane w utworach Suski elementy nazwać „piekielnymi drobiazgami”, bo – choć pozornie nieważkie – naznaczają doznawanie rzeczywistości eschatologicznym cieniem. Jeszcze głębszy cień na ową rzeczywistość, niepozabawioną piekielnych elementów, bardziej zawdzięczanych samemu człowiekowi niż jakiegokolwiek diabelskiej sile, rzuca jednak świadomość braku zaświatów, bardzo subtelnie wciąż wskrzeszanych, przywoływanych – jeszcze obecnych w pamięci i języku człowieka z wierszy, ale już ewidentnie nieobecnych w jego wierze, a właściwie w braku wiary. Choć co do owego braku wiary nie można być do końca przekonanym. Elementy poetyckiego obrazowania – takie jak człowiek, który jest prowadzony, siła sprawcza działająca „z wysokości”, ścigane anioły czy pękające na wezwanie diabła kieliszki – sugerują, iż resztki wiary czają się w wersach kolejnych wierszy, nic nie jest w nich jednoznacznie zamknięte.

Nowa odsłona „religijności” w wybranych tu reprezentacjach poezji najnowszej nie napawa nadzieją, nie podsuwa właściwie żadnych rozwiązań czy odpowiedzi⁹⁶. Przepełniona jest raczej mrokiem i zagarnięta w pewnym sensie przez coraz bardziej znajomą i oswojoną, a na pewno w pewnym stopniu zaakceptowaną nicość. Oczywiście w zaświatach przedstawionych w utworach Krzysztofa Siwczyka i Dariusza Suski, wybranych reprezentantach poetów

96 Bardzo ciekawie współczesną religijność/duchowość przedstawia w swojej poezji, zwłaszcza w tomie *Pod obcym niebem*, Artur Szlosarek. Wiersz sam w sobie jest dla poety aktem religijnym (o czym pisze między innymi Paweł Próchniak). W jego światobrazie pojawiają się niejednokrotnie zaświaty zanurzone w codzienności. Nie poświęcam im osobnego omówienia w niniejszej rozprawie, ponieważ pomimo tej codzienności wizje owych zaświatów nie są do końca zlaicyzowane, w moim odczuciu zawsze prześwituje przez nie ocalająca moc nadziei na zbawienie i wiara w istnienie Boga, nawet jeżeli to słowa podmiotu owego Boga do istnienia powołują. Twórczość Szlosarka doczekała się już opracowań w tym kontekście. Zob. P. PRÓCHNIAK: *Fiszki do piekła (o tomie „Pod obcym niebem”)*. W: IDEM: *Wiersze na wietrze. Szkice, notatki*. Kraków 2008, s. 165–193; E. SOŁTYS-LEWANDOWSKA: *O „ocalającej nieporządek rzeczy” polskiej poezji metafizycznej i religijnej drugiej połowy XX i początków XXI wieku*. Kraków 2015, s. 559–564.

debiutujących w latach dziewięćdziesiątych, można odnaleźć także elementy rajske, ale o wiele istotniejszym aspektem ich twórczości jest symbolika przywołująca sferę piekielną. Jakby w sytuacji braku nadziei nawet piekło mogło się stać jej źródłem. Alternatywą byłby przede wszystkim upragniony raj, natomiast nawet jeżeli eschatologicznym losem człowieka miałyby się okazać podziemne światy, to nabierają one w wymienionych wyżej wierszach statusu obietnicy wobec ewentualności całkowitej pustki. W wierszach Siwczyka byłyby ewentualnym źródłem nadziei na życie wieczne, zaś w poezji Suski, bo o wierze w tym wypadku mówić trudno, darzone są specyficznym sentymentem.

Nie można pominąć ewidentnego przemieszczenia porządków, zupełnie zrozumiałego w rozważaniach filozoficznych po doświadczeniach pierwszej i drugiej wojny światowej, ale wciąż przybierającego na sile. Piekło już dawno przeniosło się na ziemię i stało się ludzką codziennością, a klasyczne infernalne wizje nie mogą przerazić współczesnego człowieka. Z kolei raj – na przykład w poezji Miłosza, ale też w tekście Dariusza Suski *Z wysokości* – zaczyna przybierać ziemskie kształty, traci swą cudowność i nadprzyrodzoność.

Elementy piekielnych dekoracji pojawiają się bardzo często w wierszach Różyckiego⁹⁷. W większym stopniu są to słowne ekspresje wyobrażeń światów możliwych⁹⁸ czy też ukrytego wymiaru znanej przestrzeni niż wyraz religijnych, duchowych rozterek:

Powiedz życzenie, przewróć szklankę, dymie.
Do dzisiaj chodziłem po obrzeżach, skrajach,

97 Zjawisko to analizowałam już w rozdziale monografii: M. PIOTROWSKA-GROT: „*Miasto trawi susza*” – katabaza ponowoczesna w wybranych utworach Tomasza Różyckiego. W: *Ścieżkami pisarzy. Miasto jako przestrzeń życia twórców*. T. 2. Red. A. GROCHOWSKA, M. MUS. Kraków 2015, s. 161–174.

98 Strategia pisarska Różyckiego stanowi reprezentację teorii światów możliwych, której karierę rozpoczął Umberto Eco, przenosząc ją z logiki na grunt literaturoznawstwa. Zob. U. ECO: *Lector in fabula. Współdziałanie w interpretacji tekstów narracyjnych*. Przeł. P. SALWA. Warszawa 1994, s. 188.

po lichych krawężnikach, pustynnych osiedlach,
gdzie Bóg robi wiatr od jedenastej.

[...]

Do tej pory krążyłem, a dzisiaj zaglądam
do środka, musi być tam siła, która wyrzuciła
mnie, całą resztę, rozsypała cukier i wyrwała
kartki z książek meldunkowych. Tu otwieram ziemię.

To miejsce ma zapach popalonych włosów.
Z dala od żaru stawiam, co przyniosłem:
Statki z papieru, wino, pomarańcze⁹⁹.

Piekielne komponenty pojawiają się w zacytowanym wierszu *Pieśń dwudziesta czwarta (Hades)* nie tylko za pośrednictwem tytułu, ale także w warstwie leksykalnej: „dymie”, „magma”, „popiół”, „popalone”, „pustynne”. Nie da się ukryć, iż ogień jest podstawowym skojarzeniem z zaświatową karą za grzechy. Ciekawa jest perspektywa opisu owego świata przyjęta przez człowieka z wiersza – porusza się on po krawędzi jakiejś nieokreślonej przestrzeni, w której głęb można spojrzeć, otwierając ziemię. Ów poetycki Hades jest więc niejako w dwóch miejscach – we wnętrzu ziemi (w pewien sposób dostępnym percepcji wzrokowej), ale także na obrzeżach, które w słowach podmiotu jawią się jako pochodna wnętrza („musi być tam siła, która wyrzuciła/ mnie, całą resztę”). Źródłem doczesności jest podziemie, Bóg zaś, według dogmatu chrześcijaństwa Stwórcą, pełni wedle słów podmiotu rolę drugorzędną – jego zadania znajdują się pomiędzy gospodarczą sferą usług a kreowaniem, urządzaniem przestrzeni („Bóg robi wiatr od jedenastej”). Bohater liryczny, wędrowiec, krąży niejako wokół sedna, które do tej pory ukryte było wewnątrz. Zejście do podziemi

99 T. RÓŻYCKI: *Pieśń dwudziesta czwarta (Hades)*. W: IDEM: *Świat i Antyświat*. Warszawa 2003, s. 36.

stanowi w pewnym sensie koniec wędrówki. Hades staje się miejscem docelowym.

Nie oddaje to jednak pełnego statusu wewnętrznej krainy, wnętrza ziemi stanowi w wierszu Różyckiego także źródło początku: „musi być tam siła, która wyrzuciła mnie, całą resztę”. Opisywana przestrzeń staje się źródłem życia, ale słowo „wyrzuciła” ewokuje także odrzucenie, jakby człowiek z wiersza stanowił zbędny element. Nadal jednak nie wyczerpuje to pełnej nośności znaczeniowej, bowiem ukryty jest w tym słowie także przymus. Człowiek pochodzi z wnętrza krainy, którą właśnie ponownie odkrywa, przepełnionej siłą sprawczą, której – jak już powiedzieliśmy – brakuje Bogu sprostowanemu do funkcji dekoratora, siły generującej chaos („rozsypała cukier i wyrwała/ kartki z książek meldunkowych”), teoretycznie kończącej poszukiwania, stanowiącej zwieńczenie podróży.

Elementem łączącym w tym tekście opozycję zewnętrzne – wewnętrzne jest pewna wyczuwalna w tkance wiersza sztuczność. Liche krawężniki, puste osiedla, wywoływany o konkretnej godzinie wiatr, wreszcie statki z papieru przywodzą na myśl rekwizyty niezbyt wyszukanego planu filmowego. Jedynym prawdziwym elementem tekstowego świata wydaje się, oprócz podmiotu-wędrowca, żar i zapach popalonych włosów, kojarzący się jednoznacznie z kremacją i Holocaustem – piekłem przeniesionym w granice doczesności. „Piekielność” okazuje się w tekście stopniowalna i wielowarstwowa, co trudno byłoby stwierdzić w pobieżnej lekturze, nie jest to bowiem pierwszy plan tekstu. Od sztuczności życia poprzez samotność, chaos i brak przynależności po masową zbrodnię – piekielność poetyckiego świata wzrasta i obejmuje już nie tylko jednostkę, ale ludzkość w sensie globalnym, co jest wzmocnione przez osobliwe krążenie człowieka z wiersza – jego zagłębianie się nie tylko w podziemie, ale także w znaczenie kolejnych obrazów. Owa „podziemna” wędrówka pozbawiona jest jednak eschatologicznej nadziei na dalsze trwanie po śmierci, na odkupienie win, choć w wierszu nie brakuje religijnych nawiązań. Bóg kreator, powstanie z prochu/obrócenie się w proch, trzy dary, które do podziemia zanoszą człowiek z wiersza – takie elementy są bezsprzecznie

obecne, ale ulegają desakralizacji. Bóg jest dekoratorem, nie pełni szczególnie istotnej roli, wzmacnia jedynie nastrój ewokujący pustkę. Powstanie z prochu zamienia się w wyrzucanie mnogości niepotrzebnych, chaotycznych elementów. Powrót do ziemi to żmudne schodzenie do wnętrza, pozbawione możliwości wyboru, to po prostu jedyna droga, jaką można podążać. Przynoszone dary to nie złoto, kadzidło i mirra, a statki z papieru – dziecięce marzenie o wielkiej podróży i przygodach – pomarańcza symbolizująca pewną egzotykę, dostatek, pragnienie słońca, zaś wino, najbardziej sakralny z elementów, nie wydaje się w tym otoczeniu przywoływać cudu przemienienia, krwi Zbawiciela, a raczej proste znieczulenie na rzeczywistość. Hades z *Pieśni dwudziestej czwartej* nie jest więc karą za grzechy czy przestrzenią pośmiertnego bytowania, stanowi jedynie przedłużenie dotychczasowej egzystencji bohatera. Zejście do podziemi w żaden sposób, przynajmniej nie wyraźny i diametralny, nie zmieniło jego dotychczasowego trwania. Osiągnięcie kresu wędrówki zrodziło kolejne marzenie o podróży – papierowe statki zostały odłożone w bezpieczne miejsce, z dala od żaru, jako to, co dla człowieka z wiersza najcenniejsze.

Mimo że owe omówione powyżej piekielne wizje poetyckie mają niewiele wspólnego z kotłami palącej smoły i dantejskimi scenami, a piekło stało się w nich zimne, wilgotne, niepokojąco puste, nadal jest jednak obecne w wierszach zorientowanych religijnie lub tylko ewokujących eschatologiczny horyzont. Choć klasyczna opozycja niebo – piekło nie ma już dawnej siły, nie jest pewnikiem, to poezja najnowsza nie zagubiła do końca nadziei na dalsze trwanie po śmierci – nie piekielna kara budzi przerażenie, ale właśnie ewentualność braku kary czy nagrody, zaświatów po prostu, w jakiegokolwiek formie. Stąd może zrodziły się owe wymowne przemilczenia i bardzo niewyraźne, majaczące w tle wizje zaświatów. Mimo wyczerpania pewnych aspektów dyskursu religijnego w poezji najnowszej nie uległ on osłabieniu, a przeinaczeniu – przyczaił się przerażony, sparaliżowany groźbą nicości czy nawet bardziej przerażającą od pustki obecnością piekła na ziemi, sprzężoną z ziemskością ewentualnego raj.

Infernalne eskapady („ponowoczesna katabaza”)

Pomimo specyficznej desakralizacji symboli religijnych piekielne wizje, nawiązujące głównie do dantejskich przedstawień, wrosły w europejską kulturę na tyle mocno, iż nigdy nie przestały pełnić w literaturze i sztuce bardzo istotnej, zwykle semantycznej funkcji¹⁰⁰. Lokalizacja piekła uległa diametralnej zmianie, przeniosło się ono bowiem z podziemi kilka pięter wyżej – w przestrzenie ludzkiej codzienności, w kontakt z Innym... Zmienił się też piekielny wymiar semantyczny. Inferno w wizjach poetyckich współczesnych twórców często przybiera nieeschatologiczny charakter, niemający nic wspólnego, poza skojarzeniem, z losem pośmiertnym człowieka. Jak pisze Alice Turner, jest to jednak wynik długotrwałego procesu:

Pod koniec XIX wieku próbowano pozbyć się piekła również w obrębie samego chrześcijaństwa [...]. Od kiedy Orygenes wysunął tezę o ostatecznym przebaczeniu, jakie stanie się udziałem wszystkich, idea powszechnego zbawienia przyczaiła się na zapleczu chrześcijaństwa...¹⁰¹

Z mitologicznych wizji podziemi i chrześcijańskich obrazów piekła pozostała głęboko zakorzeniona w kulturze nośność symboliki tej sfery jako przestrzeni grozy, kary i samotności. Najpopularniejszymi

¹⁰⁰ O przestrzeniach dantejskich w literaturze zob. J. DEMBIŃSKA-PAWELEC: *Arabeska. Szkice o poezji*. Katowice 2013.

¹⁰¹ A.K. TURNER: *Historia piekła...*, s. 194.

motywami infernalnymi w literaturze europejskiego kręgu kulturowego są niezmiennie wędrówka Orfeusza oraz przedstawienia kręgów piekielnych w *Boskiej komedii*, choć wizja Dantego współcześnie została wyraźnie spauperyzowana, o czym świadczy choćby przytoczony wcześniej wiersz Białoszewskiego *** [otwieram jej drzwi...].

Niespodziewane wycieczki w kolejne kręgi piekielne w twórczości współczesnej są bardzo popularną poetycką strategią, a ich nagromadzenie łączy się w oczywisty sposób z licznymi reprezentacjami piekła ulokowanego w przestrzeniach ludzkiej codzienności. Taką uwspółcześnioną katabazę odkrywamy w wierszu Białoszewskiego *Ballada o zejściu do sklepu*, którego tytuł nie zapowiada absolutnie żadnych metafizycznych treści.

Najpierw zeszedłem na ulicę
schodami,
ach, wyobraźcie sobie,
schodami.

Potem znajomi nieznajomych
mnie mijali, a ja ich.

Żałujcie,
żeście nie widzieli,
jak ludzie chodzą,
żałujcie!

Wstąpiłem do zupełnego sklepu;
paliły się lampy ze szkła,
widziałem kogoś – kto usiadł,
i co słyszałem?... co słyszałem?
szum toreb i ludzkie mówienie.

No naprawdę
naprawdę
wróciłem¹⁰².

Typowe dla poezji Białoszewskiego przemieszanie porządków – pospolitej sytuacji oraz zwykłego miejsca z poetyką zachwyty i elementami językowego patosu – mimowolnie wywołuje w czytelniku wrażenie wyjątkowości¹⁰³. Oczywiście jest to element teatralizacji czy wręcz performatywności cytowanego tekstu, o czym pisze w książce *Z wnętrza dystansu* Elżbieta Winiecka¹⁰⁴. Należy jednak zwrócić uwagę na szczegóły, które budują specyficzną, prywatną metafizykę tego przedstawienia. Wpisana jest ona przede wszystkim w prawdziwość doświadczenia i kontakt z drugim człowiekiem – zupełnie przypadkowy, a jednak pozwalający na osiągnięcie pełni. To, jak wielką rolę odgrywa owa prawdziwość i namacalność doświadczenia, podkreślone zostało w kilku miejscach tekstu, między innymi w powtarzanym słowie „naprawdę”, ale także w organizującym tekst kontrastowym zestawieniu sztucznego otoczenia „pełnego sklepu”, przepełnionego syntetycznym światłem „lamp ze szkła” i szumem toreb, z naturalnością Innego – bohatera lirycznego, który mija, siada, mówi, co ważne, „ludzkim mówieniem”. Uwspółcześniona katabaza, polegająca w wierszu Białoszewskiego na schodzeniu z wysokości w przestrzeń zwykłego ludzkiego

102 M. BIAŁOSZEWSKI: *Ballada o zejściu do sklepu*. W: IDEM: *Utwory zebrane*. T. 1. *Obroty rzeczy, Rachunek zachciankowy, Mylne wzruszenia, Było i było*. Warszawa 1987, s. 120.

103 Alina Świeściak tak pisze o cytowanym utworze: „Dla podmiotu tego tekstu, niezwykle przejętego swoim udziałem w życiu, nie istnieje pojęcie oczywistości; podekscytowanie, zdziwienie, celebrowanie to jego stan naturalny. [...] Działanie jego podmiotu-bohatera – zejście do sklepu wraz ze wszystkimi składającymi się na nie czynnościami: schodzeniem, chodzeniem, obserwowaniem i słuchaniem – to celebrowanie pozostawania w obszarze życia” (A. ŚWIEŚCIAK: *Miron Białoszewski: alienacja i utopia...*, s. 278–279).

104 E. WINIECKA: *Z wnętrza dystansu. Leśmian – Karpowicz – Białoszewski – Miłobędzka*. Poznań 2012, s. 314–326.

trwania, zupełnie niewyjątkowej codzienności, jest oczywiście modyfikacją klasycznej wędrówki do piekieł. To schodzenie na ziemię, nie zaś w podziemia. Tekst sugeruje więc, iż sferą wymagającą ludzkiego poznania jest doczesność. Tak zaplanowana wędrówka koresponduje z konfliktem na linii prawdziwe – abstrakcyjne, poruszonym przy interpretacji poetyckich piekieł Pana Cogito, a także z niemożnością wyobrażenia sobie zaświatów w miniaturze Krynickiego. Bliskość życia, jego rytm, powtarzalność, paradoksalna niezwykłość zwykłego doświadczenia – to właśnie komponenty prywatnej metafizyki Białoszewskiego, która pomimo specyfiki tej poezji w przypadku *Ballady o zejściu do sklepu* traci znamiona hermetyczności i otwiera się na drugiego człowieka we wspólnocie doświadczenia. Podążając za myślą Ryszarda Nycza, należy stwierdzić, iż połączenie elementów implikujących poetycką katabazę – sakralizacji opisywanej sytuacji za pomocą odpowiednio użytych językowych formuł i wykrzyknień, nadania statusu niezwykłości codziennej sytuacji, poetyzacji języka codzienności – nasuwa wniosek, iż cytowany tekst jest przykładem syllepsy¹⁰⁵, co jeszcze silniej otwiera metafizykę codzienności Białoszewskiego na uczestnictwo czytelnika. Zejście do piekła codzienności zostało przemodelowane. Odkrycie wspaniałości tego jakże zwykłego otoczenia można odczytać jako niepozbowione gorzkiej ironii, prawda doświadczenia prowadzi nas bowiem do jedynej dostępnej nam formy trwania doczesnego. Jak pisze Nycz, podążanie tym tropem w kierunku odnalezienia własnej tożsamości ma swoją cenę „uznania równocześnie: realnej mocy fikcji oraz fikcyjnego wymiaru

105 Ryszard Nycz pisze bowiem, iż w sylleptycznej koncepcji podmiotowości „wyróżnić wypada dwa warianty, w tym przypadku: ludyczny, uwydawniający fikcyjność i sztuczność przedstawionej rzeczywistości; oraz egzystencjalny, ukazujący nie tyle głębokie, co wielostronne powiązanie sztuki z porządkiem (i nieporządkiem) życia” (R. Nycz: *Tropy „ja”*. *Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*. W: IDEM: *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*. Wrocław 1997, s. 110). Teorię tę na przykładzie poezji Białoszewskiego rozwija znacząco Elżbieta Winiecka. Zob. E. WINIECKA: *Białoszewski sylleptyczny*. Poznań 2006.

rzeczywistości”¹⁰⁶. Pytanie tylko, czy ów prawdziwy powrót do życia, „uczestnictwo”, nie jest w poezji Białoszewskiego właśnie tym, czego człowiekowi potrzeba. Jeżeli spojrzymy na ten tekst jako na naddawanie niesamowitości zdarzeniu, w którym ów człowiek uczestniczy, i odniesiemy się do słów Winieckiej, iż: „Twórczość Mirona Białoszewskiego jest przestrzenią autokreacji podmiotu, który opowiada o swojej relacji z sobą, z ludźmi, których spotyka, z otaczającym go światem, z bardzo osobistej perspektywy”¹⁰⁷, dostrzeżemy, że owo podążanie w stronę sztucznego światła lamp, zagłębianie się w „piekło” codzienności wynika z głębokiej potrzeby kontaktu z rzeczywistością, uczestniczenia w prawdziwym wymiarze życia. Następuje tu swoiste odwrócenie porządku. Coś, co wydaje się katabazą, schodzeniem do podziemi, jest tak „naprawdę” anabazą, powrotem do świata żywych. Zakończenie wiersza nie przynosi jednak ostatecznego rozstrzygnięcia. Nie wiemy bowiem, czy zachwyty wywołany powrotem odnosi się do powrotu do świata „żywych”, czy do powrotu do bezpiecznej, odizolowanej od codzienności przestrzeni znajdującej się u szczytu schodów. Sposób budowania wypowiedzi synkretycznie łączy w cytowanej balladzie rzeczywistość z niesamowitym, upłynniając granice zwyczajności i wyjątkowości. Owo nierozstrzygalne napięcie pomiędzy tymi dwiema przestrzeniami, organizujące zacytowany tekst, uniemożliwia udzielenie jednoznacznej odpowiedzi.

Modyfikacje klasycznej wizji zwiedzania zaświatów, jakie nastąpiły w polskiej poezji współczesnej, oraz sposób funkcjonowania tego motywu, który można by określić mianem „ponowoczesnej katabazy”, najlepiej zaprezentować na przykładzie twórczości Tomasza Różyckiego. Wszelkie odmiany podróży¹⁰⁸, ciągłego dążenia do bliżej nieokreślonego celu są powtarzającym się elementem

¹⁰⁶ R. NYCZ: *Tropy „ja”...*, s. 110.

¹⁰⁷ E. WINIECKA: *Z wnętrza dystansu...*, s. 300.

¹⁰⁸ W przypadku poezji Tomasza Różyckiego kreacje realistyczne przeplatają się z onirycznym, wręcz surrealistycznym kreowaniem i zwiedzaniem „światów możliwych”.

w twórczości opolskiego poety. Dominują zwłaszcza w tomie poetyckim *Kolonie*:

Całe życie w pociągu, może nawet i dwa,
bo ciało, uprowadzone przez diabła, żelazo
i prędkość, traci znacznie więcej niż tylko czas,
to jasne. I wzrok na nic, bo nie ma w krajobrazie

punktu oparcia, czegoś, dzięki czemu by tak
można się raz umieścić we wzorze, w układzie
i oddać się fizyce, i pomyśleć, że świat
ma jakieś procedury i że w takim razie

jest więc maszyną, jest skończony. Byłoby lżej.
Ale nie, są dodatki, jest coś, co łączy mnie
z miastem, dzieckiem, kobietą, jakiś inny układ,
jakaś matematyka, w której się rozmnażam

na dziesięć klonów, w której jest błąd, jakaś skaza –
serce nie bije równo, gdy peron jest pusty¹⁰⁹.

Podróż przez wieczność naznaczona jest brakiem – brakiem stałości, regularności, samotnością. Brak wzorca, niedobór definicji, niemożność naukowego wyjaśnienia wszelkich zdarzeń wytknięta światu przez podmiot liryczny jest ironicznym zaznaczeniem, iż właśnie odrobina nieprzewidywalności stanowi źródło ludzkich interakcji, związków, pozytywnego zaskoczenia. W pustym świecie podróżnika/poszukiwacza jedyna interakcja zachodzi z diabłem, porywaczem, postacią, która w pewnym sensie przyciąga i powoduje je dalszą wędrówkę. Podmiot tekstu zdradza więc cechy podmiotu melancholijnego, zatopionego w poczuciu braku, zdominowanego przez to uczucie w każdej sekundzie swojego życia, bez możliwości dokładnego zdefiniowania jego źródła. Owe melancholijne

109 T. RÓŻYCKI: *Kolej żelazna*. W: IDEM: *Kolonie*. Kraków 2006, s. 35.

cechy podmiotu Różyckiego zdiagnozowała między innymi Alina Świeściak:

Na symbolistyczne utożsamienie ze światem (tak samo wewnętrznie „wyobcowanym” jak sam podmiot) nakłada się tu poczucie wyobcowania, którego przyczyną wydaje się sproblematyzowanie funkcji przedmiotu. Pojawia się zatem wrażenie alegorycznej sztuczności, zawieszającej „naturalny” związek między podmiotem a przedmiotem. Kompromituje się on jako oparty na czystej konwencji – zgodnie z twierdzeniem Waltera Benjamina, który melancholika postrzega jako osobę o zakłóconych relacjach z przedmiotem¹¹⁰.

Autorka książki *Melancholia w poezji polskiej po 1989 roku* pisze także o tęsknocie za źródłem i metafizycznym pragnieniu całości. Nie da się ukryć, iż interpretacja badaczki pokrywa się w pewnym sensie z poczynionymi dotychczas w niniejszym tekście stwierdzeniami, ale wyraźnie widać, że w świecie cytowanego powyżej wiersza *Kolej żelazna* obowiązują jakieś reguły, a mianowicie te, które ustali bohater liryczny. Podmiot wierszy Różyckiego jest zwykle słownym kreatorem misternie skonstruowanego świata, odzwierciedlającego jego wyobrażenie prawdy o otaczającej go przestrzeni – o piekielności i tajemnicach miasta, o niezwykłości snów, które tak silnie przeplatają się z jawą, że nie są już wyraźnie odrębne, o ludzkich relacjach... Ktoś, kto tak wyraźnie kontroluje nie tylko świat przedstawiony, ale także narzędzie jego przedstawienia, czyli język, kto tak skrupulatnie i oryginalnie buduje warstwę metaforyczną, nie wydaje się w tym świecie zagubiony, pochłonięty przez szum miasta i samotność tłumu, choć możliwe, iż pewność przedstawienia i doświadczenia, umiejętności odnajdywania prawdziwego wymiaru w zdarzeniach i wizjach nieprawdopodobnych mogą w końcu prowadzić do zagubienia i wiecznej niemożności odnalezienia/zdefiniowania pożądanego obiektu dezorientującego,

110 A. ŚWIEŚCIAK: *Melancholia w poezji polskiej po 1989 roku*. Kraków 2010, s. 241–242.

przejmującego kontrolę poczucia braku (moim zdaniem przedwcześnie scharakteryzowanego w przypadku poezji Różyckiego).

W poetyckich przestrzeniach wierszy Różyckiego miasto pełni istotną rolę, nie jest jednak jak w klasycznych przedstawieniach miejscem zepsucia, zagubienia, przeludnienia, morza możliwości. Miasta w tych wierszach to zwykle przestrzenie zagarnięte przez przeraźliwą pustkę:

Koniec wakacji. Daleko od morza,
pod zasuszone miasto sny podchodzą
jak tatarscy łucznicy, cicho. Pożar
nastąpi, gdy wyłączysz prąd.

Może są inne miasta, o tym nie wiem,
ponieważ wzrok, nie mogąc znaleźć w niebie
punktu oparcia dla wciąż cięższej z wiekiem
swej paraboli, zmienia kąt.

[...]

I już od rana miasto trawi susza.
Sprzyja jej także to, jak się poruszasz,
gdy na poszukiwanie wody rusza
język, miedziany wąż.

Doznałem mocy obracania w popiół
wszystkiego, czego mogłem w życiu dotknąć.
z wyjątkiem siana i może konopi.
Niewiele światła, za to swąd.

Świat nam się zepsuł. Donoszę uprzejmie,
że czarna plamka, którą mam przyjemność
widzieć przed sobą i która jest ze mną
od czasu, kiedy miałem myśl
żeby w dzieciństwie spojrzeć prosto w słońce,

wcale nie znika, nawet gdy wyłączyć
światło i zamknąć wreszcie oczy. W końcu
trzeba stąd będzie jakoś wyjść¹¹¹.

Miasto pozbawione Absolutu i transcendencji, jakiegokolwiek punktu oparcia, rozdarte pomiędzy ciemnością zgaszonego prądu a światłem pożaru, naznaczone niebezpieczeństwem (nierealnym, onirycznym, niezdefiniowanym), opisane jako zasuszone staje się w pewnym sensie nowym archetypem miasta, jedyną dostępną bohaterowi lirycznemu formą miejskości. Poza suszą w miejskie przestrzenie wkrada się pożar, który można rozumieć na wiele sposobów, w tym jako w pewnym sensie erotyczny pożar zmysłów: „Sprzyja jej także to, jak się poruszasz,/ gdy na poszukiwanie wody rusza/ język, miedziany wąż”. W tę strofę wpisana jest zarówno fascynacja, jak i chęć zaspokojenia pragnienia, ale także zupełnie już abstrahująca od pragnienia w sensie erotycznym językowa gra. Czymże bowiem jest ów miedziany wąż? Sztuczne i zdradliwe narzędzie opisu przynoszące fałszywe metaliczne dźwięki, ale także narzędzie zaspokajające pragnienie wykonane z pięknie połyskującego materiału. Możliwość poznawcza i podawcza zostaje więc zaburzona ze względu na niedoskonałe narzędzie, jakim jest język. Wzmaga to nieczytelność nastroju wiersza i w pewien sposób celowo zaburza możliwość odczytania semantyki wszystkich nagromadzonych w tekście symboli.

Jeden aspekt pozostaje jednak bardzo wyraźnie zauważalny. „Badania terenowe” zmieniają się dla człowieka z wiersza w poznanie samego siebie. Bohater liryczny – destrukcyjny, współodpowiedzialny za zepsucie świata, przepełniony towarzyszącym mu poczuciem braku¹¹² – wyraźnie kieruje się chęcią ucieczki, dalszego odkrywania prawdy.

111 T. RÓŻYCKI: *Pieśń dwudziesta druga (o ogniu)*. W: IDEM: *Świat i Antyświat...*, s. 33–34.

112 Czarna plamka, powidok pozostający przed oczami po bezpośrednim spojrzeniu w słońce czy światło lampy, łączy się znów z diagnozą melancholika – owa

Jednym z głównych pytań, jakie rodzą się podczas lektury tych tekstów, jest pytanie o kształt wielkiego symbolu/metafory piekła w ponowoczesnej odsłonie poetyckiej. Czy jest to symbol pusty, symbol zdegradowany przez współczesną mentalność zgodnie z Baumanowską diagnozą ponowoczesności¹¹³, czy jedynie reinterpretowany (jak w filozofii Adorna czy Benjamina)¹¹⁴, nieoddarty ze swej semantycznej siły?

Oczywiście w zależności od omawianego utworu szala interpretacyjnych rozstrzygnięć może przechylać się na jedną lub drugą stronę. Za semantyczną siłą utworu mogłaby przemawiać wielość przykładów, ale w początkowych partiach tej części książki ustalono, iż nie liczy się sam fakt nawiązania do zaświatowej sfery, ale efekt, jaki owo przywołanie wywołuje i jak jest zorganizowane w strukturze tekstu. Jednym z przykładów literackiej „ponowoczesnej katabazy”, który pozostawi nas na granicy tych rozstrzygnięć, jest powieść Różyckiego *Bestiarium*¹¹⁵. Surrealistyczny opis podróży głównego bohatera (pozornie) degradowuje symbolikę związaną

czarna plamka jest pozostałością niezdefiniowanego, wciąż poszukiwanego źródła utraty. Zob. M. BIEŃCZYK: *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*. Warszawa 2012.

113 Zob. Z. SŁOWIK: *Ponowoczesny świat i jego wyzwania. Rozmowa z profesorem Zygmuntem Baumanem*. „Res Humana” 2003, nr 2 (63) oraz Z. BAUMAN, K. TESTER: *O pożytkach z wątpliwości. Rozmowy z Zygmuntem Baumanem*. Przeł. E. KRASIŃSKA. Warszawa 2003, s. 94–104; Z. BAUMAN: *Ponowoczesność jako źródło cierpień*. Warszawa 2000. Wszelkie poglądy na ten temat zebrane zostały także w książce *Nowoczesność po ponowoczesności*. Zob. M. MATYSEK: *Ponowoczesność – porzucony projekt*. W: *Nowoczesność po ponowoczesności*. Red. G. DZIAMSKI, E. REWERS. Poznań 2007, s. 19–37.

114 Zob. A. BIELIK-ROBSON: *Deus otiosus: ślad, widmo, karzeł*. W: *Deus otiosus. Nowoczesność w perspektywie postsekularnej*. Red. A. BIELIK-ROBSON, M. A. SOSNOWSKI. Warszawa 2013.

115 W niniejszej części rozprawy skupiam się jedynie na analizie motywów infernalnych występujących w *Bestiarium*. Analizy tego tekstu z innej perspektywy dokonałam w artykule: M. PIOTROWSKA-GROT: *Miejsca podpatrywania/podpatrywane – puzzle przestrzenne Tomasza Różyckiego*. W: *Strychy/piwnice. Inne przestrzenie*. Red. A. ŚWIEŚCIAK, S. TRELA. Katowice 2015, s. 95–112.

z piekłem, osadzając ją w groteskowej scenografii. Ramę fabularną tworzy zejście bohatera/narratora powieści do tajemniczego piwnicznego państwa:

Miałem już od pewnego czasu wrażenie, że pusty początkowo korytarz, odkąd wspólnie opuściliśmy lochy ratusza, zaludniał się od czasu do czasu jakąś bieganiną spłoszonych cieni. Towarzyszyły nam stłumione szepty i szurania, być może odgłos wyciszonych kroków¹¹⁶.

Ujmując treść tego specyficznego utworu w ogromnym skrócie, wędrówka po piwnicznej fabryce, czy też obozie, staje się dla bohatera, wciągniętego poniekąd wbrew swojej woli w tę oniryczną, nieprzewidywalną przygodę, okazją do zdefiniowania samego siebie, zagłębienia się we własne „ja”. Ową powieść, co zresztą wskazywane jest nieraz w recenzjach¹¹⁷, można odczytywać także jako postmodernistyczną katabazę. Zejście do podziemi w powieści Różyckiego, choć naturalnie przywołuje skojarzenie z *Piekłem* Dantego, nie ma właściwie wymiaru eschatologicznego – wykorzystuje w pewnych fragmentach piekielne rekwizyty, nie jest jednak raczej dążeniem do odkrycia prawdy o pośmiertnym przeznaczeniu ludzkiej duszy. Rozterki natury egzystencjalnej, psychoanalityczne zabarwienie rozważań, melancholijne poszukiwanie własnych korzeni i prawdy o sobie w kontakcie z Innym przechylają ciężenie wymowy powieści w kierunku życia doczesnego, choć oczywiście w jego głębszym, duchowym wymiarze. Wędrówka bohatera stanowi poniekąd parodię wyprawy Dantego – mamy również do czynienia z przewodnikiem, ale wuj despota ogarnięty manią prześladowczą,

¹¹⁶ T. RÓŻYCKI: *Bestiarium*. Kraków 2012, s. 65.

¹¹⁷ Taka diagnoza pojawia się między innymi w recenzji Dariusza Nowackiego: D. NOWACKI: *Koszmar nocy letniej*. TygodnikPowszechny.pl [online]. Dostępny w internecie: <https://www.tygodnikpowszechny.pl/koszmar-nocy-letniej-15790> [dostęp: 11.12.2015] oraz w notce dotyczącej książki: „*Bestiarium*”, Tomasz Różycki – recenzja [online]. Dostępny w internecie: http://www.literatura.unreal-fantasy.pl/879/a/Bestiarium_Tomasz_Rozycki_recenzja.html [dostęp: 11.11.2015].

ubrany w cuchnący kożuch ma niewiele wspólnego z Wergiliuszem czy Beatrycze, a sama przestrzeń i obserwowane rozgrywające się w jej obrębie sceny, mimo że niezwykle niepokojące, nie są jednak bezlitosnymi, wiecznymi karami za grzechy. Po raz kolejny twórca przenosi klasyczne symbole piekielne w granice współczesnych przestrzeni, nie tylko modyfikując ich znaczenie, ale także sprawiając, że są zwyczajnie bardziej uniwersalne w odbiorze współczesnego czytelnika, stanowią odzwierciedlenie ponowoczesnego upłynienia granic, także pomiędzy świeckością a metafizyką, a wreszcie obrazują lęki człowieka: poczucie nie do końca zdefiniowanej utraty, ciągle poszukiwanie własnej tożsamości, samotność i pustkę.

Elementy piekielnej rekwizytorni w omawianych wierszach czy w onirycznej powieści *Bestiarium* rozmieszczone są w przestrzeni miejskiej. Czytelnicy tej twórczości wiedzą, iż liryczni bohaterowie Różyckiego właściwie zawsze znajdują się w mieście, nie jest to jednak zupełnie przypadkowe i pozbawione znaczenia. Miejska forma w omawianej twórczości bardzo często ma warstwową budowę, a jej najskrytsze sekrety i prawdziwe oblicze poznaje się, schodząc w dół – zwiedzając piwnice, wędrując do podziemi. Znajdujące się w górze niebo zamyka dostęp do wizji, nie daje oparcia, paradoksalnie ogranicza w swej otwartości. Pełny rozkwit wyobraźni, dojście do prawdy, do tkanki podskórnej możliwe jest teoretycznie tylko w ciasnej, ciemnej i nieprzyjemnej piwnicy¹¹⁸. Mamy tu do czynienia ze swego rodzaju przenicowaniem psychoanalitycznej diagnozy znaczenia przestrzeni, gdzie to strych stanowi miejsce iluminacji, rozumowego poznania, oświecenia, zaś piwnica jest przestrzenią, w której kryje się to, co wstydlive, odrzucone, niepotrzebne, cielesne. Gaston Bachelard pisze:

Jeśli samotnie, w zadumie, w domu, który nosi znaki głębokości, schodzimy ciasnymi, ciemnymi schodami wijącymi się stromo wokół kamiennego filaru, czujemy niebawem, iż *j e s t t o z e j ś c i e*

118 G. BACHELARD: *Dom rodzinny, dom oniryczny*. W: IDEM: *Wyobrażenia poetycka...*, s. 301–330.

w p r z e s z ł o ś ć. [...] Wszystko nabiera wówczas cech symbolu. Zstępować w zadumie w świat głębokości, w domostwie, które na każdym kroku daje świadectwo swej głębokości – to zarazem wstępować w głąb nas samych¹¹⁹.

Podziemie/piwnica w twórczości Różyckiego posiada wymienione przez filozofa cechy. Najważniejsza jest w niej warstwa symboliczna każdego niemal przedmiotu, ale zdaje się ona przekraczać granice wyznaczone kolejnym poziomom, stając się, przynajmniej w przytoczonych utworach, kompilacją cech strychu/rozu, piwnicznej cielesności oraz bezpiecznego centrum tętniącego życiem, miejsca docelowego – wszystko to nadaje jej status wyjątkowości.

Warto także zwrócić uwagę, iż na organizację tekstu wpływa koncepcja piekielnych kręgów zaczerpnięta z *Boskiej komedii*. Świat powieści Różyckiego stopniowo się nawarstwia. Bohater porusza się po różnych poziomach i w obrębie różnych przestrzeni, raz ku górze – dostając się na piętro kamienicy, innym razem na poziom zero – po ulicach miasta, by wreszcie zejść do podziemia, gdzie pozostanie przez resztę sennej wędrówki.

Spojrzałem za niego: w piwnicznym pomieszczeniu świeciło się światło i panował ruch, jakieś postaci pracowały i przemieszczały się z kąta w kąt. Lecz nim ruszyliśmy, spojrzał jeszcze na mnie na pół surowym, na pół rozbawionym wzrokiem: Ale że tak, wybacz, cię tu przyślą, tego bym nie pomyślał, He, tylko się nie przezięb, ha, ha. Nie żebyś coś miał przeciwko, ale na goło? Ha ha ha! Fantazja, fantazja.

T. RÓŻYCKI: *Bestiarium*, s. 34

Jednym z „poziomów” tekstu jest balansowanie na granicy jawy i snu, między brakiem wpływu na tok zdarzeń a w pełni kontrolowanym prowokowaniem zdarzeń. Bohater wtargnął do świata

¹¹⁹ G. BACHELARD: *Dom rodzinny, dom oniryczny*. W: IDEM: *Wyobrażenia poetyckie...*, s. 326–327.

Innego i choć nie do końca wiadomo, jak się tam dostał, od tej pory, pozornie zdezorientowany, wykonuje pewne czynności zupełnie świadomie. Choćby owa teoretycznie zaskakująca nagość w rzeczywistości jest taktyką zlania się z otoczeniem. Oto intruz wciela się w rolę jednego z członków inwigilowanej społeczności, pozostawiając swój świat i swoją odmienność przed drzwiami piwnicy – dostosowany strojem i zapachem do nowej przestrzeni, otwarty na doświadczenia, obserwujący każdy ruch mieszkańców/pracowników specyficznej manufaktury. Przybierając pozę kogoś zagubionego i zdezorientowanego, pozostaje czujny i wyczulony na nowe bodźce.

Pomimo pewnego dyskomfortu zderzenia z odmienną rzeczywistością bohater odczuwa głównie perwersyjną, mroczną fascynację, dopóki niespodziewana zmiana ról nie przekształci jej w lęk:

Odwracalem się wielokrotnie i widziałem jakieś cienie przesuwające się pod ścianami w pewnej od nas odległości, to przybliżające się, to oddalające na przemian. Towarzyszyły temu zwierzęce w swej naturze odgłosy, coś dziwnego działo się w tych ciemnościach, jakieś oczy nie przestawały tam gorzeć, obserwując wszelkie nasze poczynania.

T. RÓŻYCKI: *Bestiarium*, s. 65

Nagle to „podglądacz” jest obserwowany, śledzony na każdym kroku, podpatrywany. Strach przegrywa jednak z ciekawością i bohater, wciągnięty w nieznany obszar, rodzinne i prawdopodobnie polityczne rozgrywki – świat omamów i złudzeń, ale też prawdy o naturalności, pierwotności Innego – brnie dalej labiryntem korytarzy, zbierając obrazy pochwycone we wnękach i szczelinach tej wyimaginowanej, śnionej przestrzeni własnej podświadomości.

Warto przyjrzeć się jednak temu, jak zachowuje się, kiedy sam pada ofiarą podpatrywania, i prześledzić warstwę leksykalną opisu jego odczuć. Otóż ocenia on śledzące go postaci jako zwierzęce, mroczne, obce. Ta negatywna ocena ma znamiona hipokryzji, skoro jeszcze chwilę temu sam był tym, który wtargnął w cudzy świat.

Może więc, skoro wszystko dzieje się w podświadomości bohatera, są to jedynie palące wyrzuty sumienia? Może tak naprawdę nikt go nie śledzi, a jedyne, przed czym ucieka, to jego wnętrze i samoświadomość własnej zwierzęcości?¹²⁰ Szybko jednak znajduje dla siebie kolejne wytłumaczenia, choć nie próbuje usprawiedliwić się wprost. Narracja jest tak skonstruowana, aby przedstawić go w pozycji ofiary zbiegu okoliczności – nie został podglądaczem z wyboru, jego obserwacje są skutkiem ubocznym toczącej się wbrew jego woli akcji, a podglądanie jest zawsze zapośredniczone – lustro, fotografia, przypadkowe spojrzenia na mijanych członków piwnicznej społeczności. Zdradzają go spontaniczne wykrzykniki, zdziwienie oraz niezaprzeczalny, często powtarzany przez bohatera fakt, że wszystko to dzieje się we wnętrzu jego snu.

Poszukiwania własnej tożsamości przebiegają w całkowicie nieprzewidywalny sposób, nie jest więc łatwo pogodzić się z ich wynikiem. Bohater początkowo nie pasuje do grupy ludzi żyjących w piwnicy, w pełni reprezentujących obcego ery nowoczesnej, o jakim pisał Bauman:

Typowi obcy ery nowoczesnej byli wybrakowanymi i zdyskwalifikowanymi wytworami ładotwórczej krzątaniny państwa; ich grzechem niewybaczalnym było to, że nie przewidziano dla nich miejsca w wizji nasadzanego przez państwo ładu. [...] Obcy ery nowoczesnej są obcymi o tyle, o ile ład projektowany czyni ich „obcym elementem”¹²¹.

Oczywiście powieść Różyckiego przekracza granice nowoczesności. Osadzenie bohatera, odmiennego od otaczającej go większości, wśród obcych, z niego i tylko z niego czyni intruza, tego, który

¹²⁰ Pod kątem owych zwierzęcych zachowań wpisanych w ludzką naturę wyjaśnić można tytuł powieści, stanowi ona bowiem swoisty przegląd cech dystynktywnych dla istoty ludzkiej, do których nigdy nikt się nie przyznaje, które utrzymywane są w ukryciu, a które bohater odkrywa właśnie w piwnicy, nie tylko w obserwowanych jednostkach, ale także w sobie.

¹²¹ Z. BAUMAN: *Ponowoczesność jako źródło...*, s. 37.

odstaje, jest nienaturalny, nie pasuje do zróżnicowanej, ale jednak tworzącej całość społeczności podziemnego świata. Na tym tle rzucony w wir dziwnych, niewyjaśnionych zdarzeń, w świat, którego nie zna, podglądając Innego, bohater buduje prawdę o sobie, konstytuuje swoją tożsamość, odnajdując u końca podróży zupełnie nowe cechy swojej osobowości, wpasowując się w świat, do którego nie przynależał, o którego istnieniu nie miał jeszcze do niedawna pojęcia. Zbiera elementy układanki, które mają złożyć się w jego prywatną przestrzeń, w jego świat, jego „Ja”, ze świadomością niemożności osiągnięcia pełni i znalezienia wszystkich odpowiedzi.

Świat powieści odzwierciedla jeszcze jedną Baumanowską diagnozę:

Mało więc w tym świecie punktów oparcia, które można by uznać za solidne i zaufania godne; daremnie szuka się krzepkiej i sztywnej kanwy, na której haftować by się dało szlak własnej życiowej wędrówki.

Jak i wszystkie inne obrazy, obraz własny rozpada się na serię migawek, z których każda musi własnymi siłami wyczarować, wyrazić i uzasadnić swój sens, najczęściej bez związku z sensami wyrażonymi przez inne zdjęcia migawkowe serii¹²².

Jeżeli bohater pragnął odnaleźć całość i uzyskać pełny obraz, gorzko się rozczaruje, gdy jego senna wizja dobiega końca – pozostaje on bowiem z niepełnym i nieczytelnym obrazem składającym się w większej mierze z brakujących puzzli niż pasujących do siebie elementów układanki.

Inferalność i obcość piwnicznej przestrzeni podkreślane są przez bohatera powieści w wielu rozważaniach, jednak kiedy przyjrzymy się bliżej systemowi funkcjonowania piwnicznego labiryntu, odkryjemy, iż odzwierciedla on ustrój dobrze znany mieszkańcom ziemskiego padołu. W *Bestiarium* zwracają uwagę polityczne wtęty wuja, który przeszukuje piwnice nie tylko w celu poszerzenia

¹²² Ibidem, s. 49.

granic swojego państwa, ale też znalezienia dowodów przeciw wrogom. Wchodzi on w pewnym sensie w rolę dyktatora – ustala zasady i podpatruje swoich podopiecznych w celu wyłapania aktów niesubordynacji. Taka chęć kontroli pod pozorem utrzymania porządku prowadzi do inwigilacji, naruszania granic prywatnej przestrzeni drugiej osoby.

Owych prób zawładnięcia wnętrzem drugiego człowieka nie brakuje w twórczości Różyckiego. Nie zawsze jednak kończą się one powodzeniem – można wejść w posiadanie jedynie powłoki:

Człowiek, który właśnie kupił świat
za wygórowaną cenę, siedzi teraz
w kawiarni i przez ciemne okulary
patrzy na ulicę, która należy do niego.
Na oszołomionych turystów, na dziecko
w wózku, na kelnera, uwijającego się
jak narciarz w czasie slalomu, na kobiety,
na ich poruszające się piersi i biodra.

[...] Na piekarnię sprzedającą
jego chleb. Na tego, który sprzedał świat
tej nocy i teraz przez ciemne okulary
z knajpianej szyby obserwuje świat¹²³.

Pozwoliłam sobie w tym miejscu na zacytowanie wiersza Różyckiego z tomu *Księga obrotów*, ponieważ uważam, iż twórczość pisarza należy traktować w pewnym sensie jako całość połączoną motywami, tematami i techniką przedstawienia. Motyw obserwowania świata i jego mieszkańców pojawia się w utworach autora *Kolonii* niezwykle często, o czym pisze Alina Świeściak w przytaczanym już artykule¹²⁴. Przejawia się w nim nie tylko chęć poznania

123 T. RÓŻYCKI: *Z knajpianej szyby*. W: IDEM: *Księga obrotów*. Kraków 2010, s. 20.

124 Zob. A. ŚWIEŚCIAK: *O dwóch przypadkach reprezentacji. Wokół motywu*

i odkrycia podskórnej tajemnicy, odsłonięcia kolejnego wymiaru – czasem przemawia przez te wizje także pragnienie zawładnięcia, kontroli. Tak jak w zacytowanym wierszu dążenia te okazują się zwykle niekompletne, wszechwładna ręka zasłania widok, sen zostaje przerwany, przed oczami ukazuje się człowiekowi jego własna twarz odbita w szybie. Pełnia założeń nie może zostać osiągnięta także z tej prostej przyczyny, iż absolutne zawładnięcie i skończone poznanie odebrałyby dalszej obserwacji jakikolwiek sens.

Warto przyjrzeć się strategii pisarskiej Różyckiego, stanowi ona bowiem poetycką reprezentację teorii, którą zapoczątkował Umberto Eco, przenosząc ją z logiki na grunt literaturoznawstwa. Chodzi o teorię „światów możliwych” – podmiot czynności twórczych cytowanych wierszy przedstawia czytelnikowi wizję świata, który wywodzi się ze znanej nam rzeczywistości, jest w jakiś sposób oparty na podobnych podstawach, nie można także zarzucić niczego logice jego funkcjonowania i ciągom przyczynowo-skutkowym.

Terminem „świat możliwy” określamy stan rzeczy wyrażony przez zbiór zdań, gdzie dla każdego zdania p lub ~p. Jako taki, świat składa się ze zbioru indywiduów wyposażonych we własności. Ponieważ niektóre z owych własności czy predykatów są działaniami, świat możliwy może być ujmowany również jako przebieg wydarzeń¹²⁵.

Nieraz jednak przynosi on tylko możliwe następstwa poszczególnych wypadków, wizję odmienną od rzeczywistości, podając tym samym w wątpliwość możliwość orzekania o rzeczywistości. Ów przedstawiony świat pozornie podobny jest do znanej nam (czy też bohaterom) codzienności, ale stanowi jednocześnie jej alternatywę, prawdopodobne i możliwe rozwiązania, które jednak nie wydają się realne bądź nie chcemy, by tak było. Jak pisze Eco:

daty (Tomasz Różycki i Andrzej Sosnowski). W: *Nowa poezja polska. Twórcy – tematy – motywy*. Red. T. CIEŚLAK, K. PIETRZYCH. Kraków 2009, s. 413.

125 U. ECO: *Lector in fabula...*, s. 188.

Świat możliwy nakłada się w znacznej mierze na świat „realny” z encyklopedii czytelnika. Ale to nakładanie się jest konieczne nie tylko ze względu na praktyczne powody ekonomii narracji, ale także ze względu na bardziej zasadnicze przyczyny natury teoretycznej.

Nie tylko niemożliwe jest stworzenie kompletnego świata alternatywnego, ale również niemożliwe jest opisanie jako kompletnego świata „realnego”. Także z formalnego punktu widzenia trudno wytworzyć wyczerpujący opis maksymalnego i kompletnego stanu rzeczy (postuluje się co najwyżej zbiór światów pustych)¹²⁶.

Jednak nie tylko z tych teoretycznych i formalnych względów „światy przedstawione” w twórczości autora *Świata i Antyświata* pełne są niedopowiedzeń i pustych miejsc. Zmusza to czytelnika do projekcji i uzupełnień, do wnioskowania i kreowania, a więc do odegrania istotnej roli w powstawaniu semantyki tekstu literackiego. Twórczość ta stanowi przez to szczególnie rodzaj czytelniczego wyzwania, dopełniany poprzez świadomość prawdopodobieństwa tego absurdałnego, nieszczęśliwego świata. To, że w poezji Różyckiego przedstawiany świat niejednokrotnie okazuje się jedynie fantazmatem, zupełnie nie oznacza, że nie jest to świat możliwy.

Z podobnym poetyckim obrazowaniem spotyka się czytelnik w twórczości urodzonej w 1979 roku Bianki Rolando, artystki niejednokrotnie kreującej wizję „sprywatyzowanych zaświatów”¹²⁷:

Pawilony były puste. Martwe ptaki leżały wokół. W powietrzu czuć było zapach spalenizny. Resztki jakichś konstrukcji lepiły się do budynków. Z dala nadchodziły jeszcze odgłosy wybuchów. Popioły przeniknęły moją skórę i oczy, mój język. [...] Dni stawały się coraz krótsze, coraz mniej światła. Wszystko dogasało¹²⁸.

126 Ibidem, s. 192.

127 Zob. P. KOZIOŁ: *Prywatyzacja zaświatów*. „Lampa” 2009, nr 5.

128 B. ROLANDO: *Początek I*. W: EADEM: *Podpłomyki*. Poznań 2012, s. 51.

Cykl *Początek* oparty jest na postapokaliptycznej wizji noszącej znamiona symboliki infernalnej. Zawiera nawiązania do poezji powojennej, w podobny sposób „tworzącej” nowy świat z popiołów („Miasto – wielkie pogorzelisko – witało skruszonym kamieniem i stosami ludzkich piszczeł”¹²⁹), ale przynosi także obraz przestrzeni granicznej, nie do końca ziemskiej, niezdefiniowanej, obcej:

Zmieszało się ciężkie powietrze z ziemią i niebem. Coś lekko pulso-
wało, jednak w tej właśnie chwili owe przekształcenia wydawały się
bardziej pośmiertnymi drgawkami rzeczywistości, która miała mało
do ofiarowania. Dobrze, że nie pochodzę stąd¹³⁰.

Analizując wizję piekła jako jednego z metaforycznych do-
określeń doczesności, nie możemy zapomnieć o jeszcze jednym
przeniesieniu znaczenia piekielnych cierpień. Przypominają nam
o nim późne wiersze Czesława Miłosza czy Zbigniewa Herberta,
a za nimi badacze literatury, Danuta Opacka-Walasek, Anna Lege-
żyńska, Andrzej Franaszek czy Adrian Gień¹³¹. Chodzi mianowicie
o ułomności, jakie przynoszą człowiekowi starość lub choroba, lęk
przed ostatecznością, cierpienie fizyczne i intelektualne, niedołącz-
ność i ból. O udręce schodzenia/odchodzenia najdosadniej zdaje
się jednak mówić *Wiersz ostatni* Aleksandra Wata¹³²:

129 B. ROLANDO: *Początek* 5. W: EADEM: *Podpłomyki...*, s. 55.

130 B. ROLANDO: *Początek* 4. W: EADEM: *Podpłomyki...*, s. 54.

131 Zob. D. OPACKA-WALASEK: *Chwile i eony. Obrazy czasu w polskiej poezji drugiej połowy XX wieku*. Katowice 2005; A. LEGEŻYŃSKA: *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*. Poznań 1999; A. FRANA-
SZEK: *Przepustka z piekła. 44 szkice o literaturze i przygodach duszy*. Kraków
2010; A. GIEN: „W tej latarni...”. *Późna twórczość Mirona Białoszewskiego
w perspektywie hermeneutycznej*. Opole 2004.

132 O katabazie w tym wierszu pisał również Jacek Brzozowski. Zob. J. BRZO-
ZOWSKI: *Notatki do „Wiersza ostatniego”*. W: *Szkice o poezji Aleksandra Wata*.
Red. J. BRZOWSKI, K. PIETRUCH. Warszawa 1999, s. 159–162.

Schodzenie
schodzenie
ciągle schodzenie
I żebym to ja sam!
w zaciszu, po ciemku
Te przede mną, za mną
obok nogi
przeganiają
ten stukot butów, to dudnienie
w metro Châtelet?
Tylko jeden nieruchomy
beznogi akordeonista charon.
I gdzie ja się zabłąkałem?
Eurydyce? Eurydyce!
Schodzenie
Schodzenie
ciągle schodzenie
ciągle w dół
schodzenie
a jutro stwierdzą
to tylko trzy łokcie pod ziemią¹³³.

Schodzenie podmiotu dotyczy nie tylko „zejścia z tego świata”, choć ta sugestia jest oczywista, do niej też nawiązuje w swoim eseju Franaszek¹³⁴. Permanentna wędrówka, hiperbolizowana poprzez anaforyczne powtórzenie, a także przez konkluzję, w której owo „schodzenie” kończy się ostatecznie w nie tak znów przepastnym zagłębieniu w ziemi, to przede wszystkim zagłębianie się w siebie i w ciało. Nie polega ono jedynie na wsłuchiwaniu się w rytm własnego ciała, skupianiu się na bólu i cierpieniu. W przypadku

133 A. WAT: *Wiersz ostatni*. W: IDEM: *Poezje zebrane*. Kraków 1992, s. 353.

134 O swoistym wymiarze cierpienia w tej poezji, przytaczając w podsumowaniu niniejszy wiersz, pisze Andrzej Franaszek. Zob. A. FRANASZEK: *Przepustka z piekła...*, s. 11–23;

wiersza Wata chodzi raczej o wnikanie w „corpus”, odnajdywanie „Sensu”, o jakim pisał Jean-Luc Nancy:

Owo ciało wycofuje się w głąb siebie – w głąb Sensu – podobnie jak sens, który cofa się w tym samym kierunku, aż do osiągnięcia głębi śmierci. Tak ciało tworzy dokładnie to, co astrofizyka nazywa c z a r n ą d z i u r ą. Czarna dziura bowiem to gwiazda o takich wymiarach, że siła jej grawitacji nie pozwala niczemu wydostać się na zewnątrz, nawet jej własnemu światłu¹³⁵.

Przywołany w tekście bohater/Orfeusz nie schodzi do tych osobistych piekieł sam – siła podobna grawitacji pociąga za nim innych, którzy generują swym istnieniem następnych i następnych „schodzących”. Zagubione dusze to nie tylko najbliżsi, towarzyszący odchodzącemu w cierpieniu, oddający wraz z nim część siebie. To setki „stukocących” i „dudniących” ciągłym odchodzeniem istnień. Nie bez powodu przecież przepływ ludzi odchodzących wspólnie porównany jest do jednej z najpopularniejszych stacji paryskiego metra, do której prowadzi ozdobna brama zaprojektowana w 1900 roku, strzeżona przez dwie czerwone latarnie, zwieńczona napisem „Métropolitain”. Metropolitalna podziemna kraina jest wręcz przepełniona, każdy schodzący w dół pozostawiony jest jednak sam sobie. Charon akompaniuje na akordeonie, podkład muzyczny zastąpić musi zatem przewodnictwo, za które nie może on już żądać zapłaty, czekając jedynie na jałmużnę niczym uliczny grajek¹³⁶. Podążając za słowami podmiotu, spostrzeżemy, iż piekło odczuwane jest sensualnie – atakuje słuch jednostajnym dudnieniem i brzęcącą w tle muzyką wygrywaną przez „nieruchomego, beznogiego akordeonistę charona”, z pewnością więc jednostajną. Pomimo zgiełku bohater jest wyraźnie zagubiony, oddzielony od

¹³⁵ J. L. NANCY: *Corpus*. Przeł. M. KWIETNIEWSKA. Gdańsk 2002, s. 67.

¹³⁶ O znaczeniu owego elementu biesiadnego, a także o figurze Charona w procesie samej interpretacji pisze Adam Regiewicz. Zob. A. REGIEWICZ: *Keymatyczne figury interpretacji*. Kraków 2016, s. 271–277.

swojego świata, jakby mit Orfeusza odgrywany był wciąż na nowo, a Eurydyka zagubiła się na całą wieczność.

W systemie miar wykorzystanym w tekście pozostawiona została jeszcze jedna interpretacyjna wskazówka. Łokcie zastępujące stopy stosowane w tradycyjnym określaniu głębokości grobu sugerują metaforycznie, iż schodzenie odbywa się głową w dół – to przedzieranie się rękami do prapoczątku, powracanie do łona „matki ziemi”. Śmierć jawi się więc jako wybawienie. Piekło rozgrywa się wcześniej – w mozolnym, utrudnianym odchodzeniu, które dodatkowo zaburza tożsamość odchodzącego, odbierając mu sprawność, i skazuje go na obserwowanie współcierpienia najbliższych, czego dowodem jest wykrzyknienie „I żebym to ja sam!”. Wiersz Wata ukazuje obraz piekła odmienny od pozostałych omówionych wizji, w opozycji do cierpienia w samotności i z jej powodu. Promienianie męki człowieka na inne istnienia może bowiem przynosić znacznie większe cierpienia, z których śmierć staje się jedyną wybawicielką, a oczekiwanie na kończącą istnienie człowieka (wiersza stanowiącego zapis nieprzerwanego cierpienia¹³⁷) kropkę zdaje się nie mieć końca.

Warto w tym miejscu przytoczyć inny wiersz, w żartobliwej formie wykorzystujący figurę zaświatowego przewoźnika:

wydawało się że firma transportowa Charona nie może upaść
wykończyła ją konkurencja

zmieniły się kierunki i zasady
podróżowania zmarłych

teraz dusze jak odpady
trzeba segregować
jedni do nieba

137 Nie zagłębiam się w temat „pisanego ciała” w poezji Wata, bowiem dokonano już bardzo istotnej interpretacji somatyczności w tej poezji. Zob. A. DZIADEK: *Projekt krytyki somatycznej*. Warszawa 2014.

drudzy do piekła
a takie nie wiadomo jakie
najlepiej do czyśćca
jeszcze inni podróżują bez metafizyki
dzięki czemu mają bliżej

[...]

motorówką przez Styks

Charon zamiast w telewizji
reklamuje się w mitologii

jest stary ponury
zupełnie nie do życia

aż trudno uwierzyć że był szefem największej firmy
w transporcie wodnym¹³⁸

Zaświaty wyparte przez kulturę masową, prawo ekonomii i ekologii stają się w pewnym sensie nieatrakcyjne w obliczu konkurencji, paradoksalnie zachowując atrakcyjność kompilowanych obrazów i znaczeń. Nie da się na nich zbudować wiary, ale z powodzeniem mogą służyć za materiał dla satyryka. Wiersz Piotra Macierzyńskiego stanowi swego rodzaju „przyspieszony” wykład o kolejnych przemianach światopoglądu współczesności. Eschatologia wpisana w ramy prawa wolnego rynku, staje się towarem, ale w słowach podmiotu nie zabraknie także swoistej przestrogi. Charon bowiem, bez względu na wysokość opłaty, pływa tylko w jedną stronę, a uwagi Cerbera nie odwróci batonik¹³⁹. Zmiennej gospodarce

¹³⁸ P. MACIERZYŃSKI: *Spedycja*. W: IDEM: *Zbiór zadań z chemii i metafizyki*. Kraków 2009, s. 39. Za sugestie związane z cytowanym wierszem dziękuję Kamili Czai.

¹³⁹ Ibidem, s. 40.

wolnorynkowej i kulturze popularnej nie udało się wyprzeć pewnej dozy niepewności, nieumiejętnie zakrywanej uśmiechem.

W omówionych w niniejszym rozdziale reprezentacjach piekła w poezji współczesnej¹⁴⁰ pomimo braku wyraźnie zarysowanego aspektu eschatologicznego czytelnik nieprzerwanie ma do czynienia z pewnym rodzajem wieczności – wieczności poszukiwania, wieczności podróżowania. Wykorzystanie symboli związanych z zaświatami, głównie chrześcijańskimi, nie jest jedynie wykorzystaniem pustych nośników znaczeń, które wielokrotnie powtarzane (i przetwarzane) utraciły semantyczną głębię – to przenoszenie i poszerzanie owych znaczeń, przekształcanie ich w nowe wartości zgodnie z przytaczaną we wprowadzeniu myślą Johna D. Caputo¹⁴¹.

Wykorzystane w wierszach symbole nie są jedynie próbą deskralizacji, choć oczywiście według nauk teologicznych taka transformacja jest równa całkowitej utracie religijnej wartości, ale kiedy spojrzeć na to z perspektywy postsekularnej, można dostrzec, że nie jest to tylko użycie, a – jak już zostało powiedziane – przeniesienie symboli na inny grunt, nadające im nowe znaczenia, pomagające także odnaleźć całość. W przypadku omawianej poezji pokazuje to, jak ważnym elementem ponowoczesnej mentalności jest walka z pustką, ciągłe poszukiwania, dążenie do poznania nowych przestrzeni czy oswojenia tajemnic już teoretycznie znanych miejsc.

140 Oczywiście korpus tekstów poezji współczesnej nawiązującej do wizji piekła, reinterpretującej klasyczne przedstawienie i nadającej tej przestrzeni nowe funkcje semantyczne, przede wszystkim zaś kreującej piekło adogmatyczne, jakie interesuje nas w niniejszej rozprawie, jest znacznie obszerniejszy. Co istotne, a do czego jeszcze powrócę w zakończeniu, zdecydowanie więcej wykorzystuje się w poezji współczesnej nawiązań do piekła niż do jakichkolwiek przestrzeni pośmiertnego bytowania. Dokonana selekcja polegała na wybraniu przykładów najlepiej obrazujących popularność tych odniesień oraz zmianę funkcjonowania omawianej „piekielnej” metaforyki – ów omówiony szeroko remodeling piekieł.

141 J. D. CAPUTO: *Widmowa hermeneutyka. O słabości Boga i teologii wydarzenia*. W: *Drzewo poznania. Postsekularyzm w przekładach i komentarzach*. Red. A. MITEK-DZIEMBA, P. BOGALECKI. Katowice 2012, s. 151–152.

Umożliwia to przede wszystkim unaocznienie wielowymiarowości doczesności i potencjału, nie tylko dla wyobraźni, który kryje się w codzienności.

Wracając do zacytowanego na początku niniejszej części wiersza Witolda Dąbrowskiego, „Hades”, owszem, jest słowem „wydylowanym” ze swoich pierwotnych konotacji, nie łączy się już ściśle z teologią i rozważaniami eschatologicznymi, wchodzi raczej do zasobu filozofii egzystencjalnej. Jednak piekło zostało zreinterpretowane, przemodelowane i osadzone głęboko w ludzkiej codzienności, nabywając nowych cech, nowego znaczenia, i choć nie odstrasza już od czynienia zła, pełni bardzo istotne funkcje, nie tylko metaforyczne. Analiza poezji kolejnych dziesięcioleci ukazuje postępującą zmianę postrzegania piekielnej przestrzeni – od mającego na eschatologicznym horyzoncie miejsca pośmiertnej kary, poprzez powojenne „piekło to inni”, wyraźne usytuowanie inferna w codzienności i wykorzystywanie semantyki z nim związanej, następnie opis doświadczeń doczesności w poezji przedstawicieli pokolenia ’56, czytelniej zaś w twórczości Nowej Fali, aż po bardzo wyraźną w literaturze powstającej w latach dziewięćdziesiątych XX wieku niepokojącą tendencję do dostrzegania, iż „piekło to ja”.

Jaki jest jednak cel zarówno piekielnych poetyckich kreacji, jak i literaturoznawczych poszukiwań tych nielicznych przeblysków podziemnych motywów? Warto przyrzeć się nowatorskim sposobom obrazowania tej przestrzeni, a także zwrócić uwagę na zaskakującą potrzebę wiary w przestrzeń kary pośmiertnej – jakby w braku nadziei nawet piekło mogło stać się jej źródłem. Jeżeli eschatologicznym losem człowieka miałyby się okazać podziemne światy, to nabierają one w wymienionych wyżej wierszach statusu obietnicy wobec ewentualności całkowitej pustki. Piekło staje się poetyckim orężem w walce z wszechogarniającą świat i ludzkie wnętrza nicością.



WYRASTANIE Z ZAŚWIATÓW?

Polska poezja powstająca po roku 1945 nadal jest, jak mówił niegdyś Aleksander Wat, „nieustającym szukaniem zapomnianego ogromnego arcysnu, wypełniającego nasze uniwersum”¹. Słowo „kryzys”, nadużywane przez ponowoczesność, zdaje się ową potrzebę nobilitować i uprawomocniać, sprawia, iż wydaje się ona ważniejsza niż w epokach poprzednich. Ten diagnozowany kryzys wszelkich sfer to oczywiście wyolbrzymienie spowodowane brakiem badawczego dystansu do czasów, które dotyczą bezpośrednio nas samych. Jest jednak pewne, iż wspomniane poszukiwanie nie zostało zarzucone, a w ostatnich dziesięcioleciach jest coraz silniej ukierunkowane na możliwość mówienia o duchowości bez odwoływania się do zinstytucjonalizowanej religii.

Unieważnienie klasycznego porządku teologicznego przyniosło człowiekowi współczesnemu niemożność „wstąpienia” w zaświaty, które oferuje nam religia chrześcijańska. Czy skutkuje także rezygnacją z nadziei na „drugą przestrzeń”? Potrzeba wiary w istnienie duszy i jej eschatologiczne przeznaczenie spotyka się na wojennej ścieżce z kryzysem wielkich narracji. Impas ten przełamuje wyrażnie współczesna poezja. Nie przywraca ona jednak dawnego ładu. W zasadzie to, co próbuje osiągnąć, w ogóle do miana ładu nie pretenduje. Tak jak roztacza przed nami nowe

¹ A. WAT: *Mój wiek. Pamiętnik mówiony*. Część 2. Rozmowy prowadził i przedmową opatrzył C. MIŁOSZ. Do druku przygotowała L. CIOŁKOSZOWA. Warszawa 1990, s. 76.

spojrzenie na czas, historię i tradycję, tak konsekwentnie oferuje zupełnie nowe zaświaty, zindywidualizowane, efemeryczne, niejednokrotnie niekompletne i przynoszące rozczarowanie, jednak w pewnym stopniu prawdziwsze, bo sprawiające wrażenie realniejszych, dostępniejszych:

Jakże boli mnie to miasto
zaświatami dzieciństwa
Bo to prawdziwsze zaświaty
niż te które są mamidłem przyszłości
ku której płyniemy na rzece serdecznej krwi
Żadnych rajów
niczego co można by nazwać szczęściem
Wieczne sieroctwo
pocieszane objęciem miłości²

Zakończenie rozważań nieprzypadkowo otwieram fragmentem właśnie tego wiersza Julii Hartwig. W pewien sposób bowiem wyczerpująco reprezentuje on treści, które starałam się śledzić w wybranym materiale literackim. Trudno w sposób bardziej zwięzły i konkretny opisać kreacje zaświatów pojawiające się w polskiej poezji od 1945 roku niż właśnie poprzez określenie ich mianem „zaświatów prawdziwszych”. Przyjęte kryterium selekcji wierszy niereligijnych, nieopierających się na zewnętrznym wobec tekstowego świata porządku sugeruje w oczywisty sposób, iż chodzi o „drugą stronę” – wiarygodniejszą niż prawda głoszona w teologii chrześcijańskiej. Jednak owo zaprzeczenie religii zinstytucjonalizowanej dotyczy także wszelkich tekstów kultury, których przekaz i zawarta w nim wizja zaświatowych przestrzeni zostały w XX wieku zdezaktualizowane czy wręcz unieważnione. Literatura stanowi odpowiednie, alternatywne wobec filozofii i ustaleń teoretycznych, podsumowanie także z tego względu, iż to właśnie lekturę tekstu traktowałam jako prymarną w całej

2 J. HARTWIG: *Żadnych rajów*. W: EADEM: *Zobaczone*. Kraków 1999, s. 45.

pracy. Uzasadnia to także mnogość zróżnicowanych odniesień filozoficznych i metodologicznych. Jak sygnalizowałam we wstępie, gdyby ten szeroki zakres tematyczny został ograniczony do jednego nurtu badawczego, straciłby moim zdaniem możliwość uruchomienia różnych perspektyw literaturoznawczego oglądu. W trakcie lektury każdego pojedynczego wiersza starałam się więc kierować zasadą Zygmunta Baumana, nie tracąc przy tym świadomości, iż nadal nie wyczerpie to wszystkich interpretacyjnych ścieżek:

Reguły, jakie kierowały powstaniem dzieła, odkryć można – jeśli w ogóle opisać się dają – jedynie *ex post facto*; na końcu aktu twórczego, ale też po zakończeniu odczytywania lub oglądu; każdy akt tworzenia jest unikalny i pozbawiony precedensu [...]. Żadnej z form, w jakich reguły mogą się ujawnić, nie określiły zawczasu zastane normy lub nawyki – normy autorytatywnie zatwierdzone i dzięki temu przyjmowane za rękojmie poprawności. Co więcej, reguły formułowane teraz *ad hoc* nie będą wiązały przyszłych odczytań i wykładni sensu. Zarówno twórczość, jak i recepcja są procesami niekończącego się odkrywania...³

Tak obrana metoda nie przeszkodziła mi w ustaleniu pewnych spójnych wniosków, pozwalających podsumować niniejsze rozważania.

Pomimo diagnozowanej przez Richarda Rorty'ego – a w polskiej literaturze przedmiotu przez Agatę Bielik-Robson – „emancypacji od ducha” oraz postępującego bardzo wyraźnie, zwłaszcza w poezji powstającej po roku 1989, zwrotu w stronę nihilizmu nie można nie zauważyć aktualności problematyki eschatologicznej i poszukiwania dróg pozwalających nie tyle osiągnąć zbawienie, co przywrócić choć cień nadziei na to, iż słowo to nie jest jedynie pustym symbolem. Powierzchniowa lektura, nastawiona na dowodzenie, iż ponowoczesność nie znajduje miejsca dla duchowości i kojarząca owego „ducha” jedynie z klasycznym systemem religijnym,

3 Z. BAUMAN: *Ponowoczesność jako źródło cierpień*. Warszawa 2004, s. 168.

może w zaświatach wykreowanych w wybranych poetyckich przykładach dostrzec jedynie permutację. Oczywiście pewne obrazy, symbole, leksemy uruchamiające określone podłoże semantyczne powtarzają się w różnych tekstach, jednak ich kontekst często pozwala dostrzec dokonującą się w ich znaczeniu metamorfozę. Jak pisze Tomasz Różycki, broniąc poniekąd swego sposobu pisania: „W powtarzaniu potęga, w powtarzaniu stałość./ Kawa z mlekiem i wino, do wina migdały;/ powtarzane po stokroć słowo będzie ciałem”⁴. Niejednokrotnie owe poszukiwania i repetycje, w pewnym sensie ironicznie, prowadzą do unieważnienia podłoża wszelkiej wiary, wiodą i pisarza, i czytelnika donikąd:

i wszystko poszło nie tak
poszło tak jak nie trzeba
jedno w nicość do piekła
drugie w nicość do nieba⁵

Właśnie nicość jawi się jako kluczowe zjawisko dla opisu współczesnych poetyckich zaświatów. Potęgująca się siła nicości – od „okolicznościowego” nawiedzania codzienności, poprzez walki i próby niepodległości, aż po zaakceptowane sąsiedztwo jej nieco „pomniejszonej” odmiany, czyli pustki – okazuje się pozytywnym motorem nieprzerwanych poszukiwań i przeciwstawień. Poezja odpowiada różnym odmianom nicości nowym językiem i nowym światobrazem. Wychodzi przy tym obronną ręką z kryzysu wyobraźni, dostarczając jej nowych bodźców. Nawet jeżeli poezja współczesna ma tendencję do popadania w nihilizm, to jednocześnie odbija się od „dna”, próbując zapełniać powstałe luki, projektując przestrzenie heterotopiczne, przekraczając językowe bariery. Niejednokrotnie ucieczka od nicości do nicości doprowadza i coś „pójdzie tak, jak nie trzeba”, jednakże już same próby i zadane w czasie ich podejmowania pytania wpływają w jakiś sposób na ogólny

4 T. RÓŻYCKI: *Repetycje*. W: IDEM: *Anima*. Kraków 1999, s. 25.

5 B. ZADURA: *Happy end*. W: IDEM: *Nocne życie*. Wrocław 2010, s. 51.

stan współczesności, choć ów wpływ nie zawsze jest jednoznacznie pozytywny.

Pytanie, czy poezja współczesna przedstawiająca zlaicyzowane i indywidualne wizje zaświatów może nas zbawić, jest pytaniem naiwnym i źle postawionym. Nie rości sobie ona do tego praw, nie jest tak zorientowana. Nie dąży do ustalenia ogólnych zasad, kodeksów czy systemów. Takie tendencje wykazują jeszcze czasami utwory powojenne (choć są to bardziej próby zapełnienia paraliżującej i dezorientującej luki po utraconym nieodwracalnie ładzie), ale już przedstawiciele pokolenia '56 znajdują dla siebie nowe miejsce w chaosie codzienności. Powoli poezja dochodzi do stanu, jaki dominuje w twórczości lat dziewięćdziesiątych i ostatniego dziesięciolecia. Nie poszukuje już zastępstwa dla dawnego porządku, nie dąży do odbudowy – tworzy nowe jakości, odpowiada na obecne potrzeby, niejednokrotnie nawet nie czytelnika, lecz własne. Jak mówi Piotr Śliwiński:

Tak więc młodszy, pisząc w czasach, kiedy wezwanie do historii nie było już wezwaniem pierwszorzędnym, mogli rozpoznać doświadczenie pojedynczego życia, które nie sprowadza się do żadnych całości, ani historiozoficznych, ani teologicznych. Zrobili to kapitalnie! W poezji po 1989 roku dojrzewała jakaś nowa czujność i czułość, dla detalu, drobiazgów życiowych, aury pojedynczej, dla słabości. Nie chodzi mi o czułośćkowość czy proste stawianie po stronie słabszego, raczej o stawianie po stronie tego, co słabsze w każdym z nas⁶.

Nawet jeżeli wiersze współczesne nawiązują do eschatologii, projektując zaświatowe przestrzenie, wyciszają tak lęk przed nicością i brakiem nadziei na zbawienie czy choćby wybawienie, rzadko czynią to jednak w oderwaniu od codzienności. Ludzkiej doczesności

6 P. ŚLIWIŃSKI: *Czytajcie poetów, bo zginiecie*. Rozm. przepr. V. SZOSTAK. Wyborcza.pl [online]. Dostępny w internecie: <http://wyborcza.pl/duzyformat/1,150178,19575416,prof-sliwinski-czytajcie-poetow-bo-zginiecie.html?disableRedirects=true> [dostęp: 04.02.2016].

w laickich wizjach zaświatów panuje właściwie nadmiar. Niebo odzwierciedla przyjemności życia. Nieprzyjazny, nadnaturalny, sztuczny „raj teologów” został bowiem dość jednoznacznie odrzucony na rzecz tego, co stanowi o człowieczeństwie, nawet jeżeli pełne jest ono wad i ułomności. Zbawienie, kojarzone także z pozbawianiem pierwiastka ludzkiego, wyjaławianiem całości, jaką stanowi nierozzerwalna kompilacja duszy i ciała, nie jest już tym, czego oczekuje człowiek współczesny. Człowieczeństwo, odzyskiwane z takim trudem przez cały wiek XX, niejednoznaczne, chwiejne, wybrakowane, nie jest tym, co łatwo zgodzimy się oddać. Nauczyliśmy się odnajdywać głębszy sens, także metafizyczny, w otaczających nas szczegółach. Dlatego patronem poezji omawianej w tej książce staje się Miron Białoszewski i jego poetycka metafizyka codzienności, mimo że miejsce to wydawałoby się zarezerwowane dla Czesława Miłosza. Oczywiście twórczość obu pisarzy (a także innych twórców) w jakimś sensie doprowadziła nas do kształtu poezji najnowszej, która według słów Śliwińskiego „już nie żyje w chmurach, nie tylko, żyje raczej tam, gdzie większość z nas – w wiecznym czyścisku, czyli ani w piekle, bo da się żyć, ani w niebie, bo brakuje nam wiary, że naprawdę istnieje”⁷.

Czyściskowe zawieszenie p o m i ę d z y dotyczyć więc będzie także miejsca poezji. Nie wydaje się jednak, aby to zjawisko miało wyłącznie negatywne skutki. Lektura omawianych tekstów niejednokrotnie prowadzi nas od konkretności do konkretności. Nawet jeżeli metafory budowane są w oparciu o obrazy ewokujące eschatologiczny horyzont, związane są bardziej z życiem niż z tym, co ma nastąpić po nim. Pozwala to poezji współczesnej na dostrzeganie tego, co w życiu nadzwyczajne, tak jak czynią to Wisława Szymborska czy Urszula Koziół. Kluczem do odczytania tak zorientowanej twórczości jest proces osławiania: pustki, śmierci i właśnie życia, które wymyka się poznaniu i odczuwaniu w swej nie-rzeczywistości niczym dzikie stworzenie. Zaświatowe wizje znajdują się więc bardzo blisko życia, ale może takie ma być ich współczesne miejsce.

7 Ibidem.

Muszą zresztą być tak osadzone, skoro to tutaj czai się nicość, na którą mają stanąć swoiste remedium. Dodać należy bowiem, iż nicość czy choćby tylko „nic” odgrywają rolę niebagatelną – wywołują lęk, przeciw któremu hipochondrycy próbują się zaszczepić, który melancholicy usiłują kontemplować, idealiści pokonać w nierównej walce, a racjoniści zaakceptować. Owa poezja nie zbawia, ale wybawia z opresji nicości, czyni to przy tym doraźnie, jednorazowo i nietrwale. Jak pisze Marcin Świetlicki: „Od kiedy wiem, że jestem nieśmiertelny, boję się tym bardziej. Pisanie wierszy unieśmiertelnia, ale nie uodparnia. Niestety”⁸. Nawet poeci współcześni odczuwają ciężar odpowiedzialności, choć uczymy się stawiać im inne wymagania, zadawać inne pytania i niekoniecznie szukać w tej poezji odpowiedzi czy traktować ją jak remedium na wymykający się sens. Wypowiedź Świetlickiego, godna klasyka, ma jednak swój rewers. Czytanie wierszy wybawia, ale nie przynosi zbawienia i nie uodparnia, pomaga natomiast w poszukiwaniach tego, co okazuje się niezmiennie potrzebne, czyli sensu właśnie. Ów poetycko poszukiwany „arcysen” niekoniecznie przybiera formę uniwersalną, może zachować indywidualny charakter i pomóc tę indywidualność jednostki pielęgnować. Chodzi przy tym także o indywidualne, jednostkowe mówienie o własnych duchowych potrzebach, bez oddzielania *sacrum* od *profanum* czy duszy od ciała.

W maju wysiadam.
Nie ma już pór roku.
Jest piekło-niebo.
Niebo-piekło.

W maju się wyklamuję
po ostatnie kłamstwo.
Wyrajam się i mówię
dużymi literami.

8 M. ŚWIETLICKI: *Wstęp*. W: IDEM: *Wiersze*. Kraków 2011, s. 5.

A Ziemia Obiecana
zaniechana. Ciało
w coś na kształt duszy
obleczone⁹.

To wieloznaczne „wyrażanie się”, poza znaczeniami wywiedzionymi od „roić siebie” (imaginować/wyobrażać sobie siebie) i od „roju” (wyrażać się – uzyskiwać podmiotowość w roju nieuchwytną), a ze względu na brzmienie kojarzące się zarazem z potocznym określeniem „jarać się” sugerujące ekscytację, ale również wypalenie (idei związanych z rajem, wypalenie wewnętrzne jednostki?), jest w tym przypadku także wyrastaniem z raju. Podmiot wyrasta z wiary w klasyczne podziały, jak wyrasta się z naiwnej wiary w bajki, a „piekło-niebo” i „niebo-piekło” zlewa się niejako w jedno (Świętlicki nawiązuje tutaj do języka poetyckiego Różewicza, stosując przedstawienie dwumianu nieodwracalnego, klasycznie bowiem niebo stoi na pierwszym miejscu). Wyrastanie z raju, zaniechanie ziemi obiecanej to w wierszu wstępowanie w dorosłość, co może sugerować także majowy czas. Negowanie nadrzędnych sensów kulturowych ujawnia się w jeszcze jednym odwróceniu – dusza obleka ciało. Nie chodzi jednak wyłącznie o przenicowanie porządku, ale o epatowanie duchowością, która traci w ten sposób swój wyjątkowy, nadprzyrodzony, tajemniczy status, stając się strojem, maską i czymś tylko na kształt duszy. Słowa Świętlickiego sugerują więc pewne niebezpieczeństwa poszukiwania w poezji, a szerzej rzecz ujmując – w kulturze, nowych dyskursów duchowości. Nadmierne obnażanie duszy może bowiem sprawić, iż ta stanie się słowem niewygodnym, pozbawioną sensu leksykalną wydmuszką. Jak pisze Adam Wiedemann:

nie nawykła mi dusza z Szatanem wojować
nie nawykła też z Bogiem nawet i rozmawiać

9 M. ŚWIETLICKI: *Rajenie*. W: IDEM: *Nieoczywiste. Wiersze religijne według Wojciecha Bonowicza*. Kraków 2007, s. 99.

cóż ja z duszą poradzę gdy mi ciało zlegnie
 gdzie ona mnie za rękę ciągnąca pobiegnie
 czy jej wygodne nieba rozkosze statyczne
 czy też piekła wybierze bole dynamiczne
 a może mnie pochłonie iżby mną się stała
 a może mnie zostawi na podobieństwo ciała
 i będę się unosił świat zwiedzając stary
 a ona niewidzialne odwiedzi obszary
 i kiedy w czas zmartwychwstania pobierać się będzie można
 ona bez mojej pomocy ciała mojego nie pozna
 i kompletnie duchowa zniszczeje na podobieństwo płomyka
 a ja do końca cielesny nawet nie ujrzę jak znika¹⁰

Dusza zagrożona jest więc w dwojaki sposób – przez nicość, która skazuje ją na absolutną zagładę, i przez kulturę, która ją eksploatuje, pozbawiając semantycznej pełni. Czesław Miłosz w przytaczanym już niejednokrotnie eseju *O piekle* pisze o kryzysie wyobraźni w kontekście zmian i przewartościowań, jakie przyniosła współczesność. Anihilacja podstawowych kulturowych sensów jest swoistą katastrofą. Jak opisane zostało w poszczególnych rozdziałach, w przypadku polskiej poezji powstającej po roku 1945 takich katastrof było kilka. Wystarczy wspomnieć najdramatyczniejszą z nich, czyli drugą wojnę światową, ale także rok 1956 czy okres stanu wojennego jako katastrofy o mniejszej może skali, ale obfitujące w podobne skutki odzwierciedlone w poetyckim światoobrazie współczesności. Pomimo tego zdaje się, iż poezja najmłodszych pokoleń twórców wychodzi z owego diagnozowanego kryzysu „obronnym piórem”. To właśnie z tego unieważnienia mogą powstać nowe jakości semantyczne, obrazy i wartości. Pragnienie wiary i rodząca się z niego potrzeba nowych konstruktów oraz innowacyjnego dyskursu duchowości niejednokrotnie prowadzą do impasu (obwajającego się choćby w zawieszeniu pomiędzy przywiązaniem

¹⁰ A. WIEDEMANN: *** [nie nawykła mi dusza...]. W: IDEM: *Domy schadzek*. Poznań 2012, s. 228.

do tradycyjnych obrazów „drugiej przestrzeni” a ich nieprzystawalnością do potrzeb współczesnego człowieka), ale nawet jego permanentność nie prowadzi jeszcze do całkowitego zawieszenia czy kryzysu. Nie zawsze jednak proces generowania nowych sensów przynosi oczekiwane rezultaty. Co począć bowiem z duszą, skoro już forma współczesnego dialogu duszy i ciała, jaką wykorzystuje Wiedemann w dalszej części przytaczanego wiersza, staje się groteskowa i w pewnym sensie umniejsza powagę omawianego tematu? W tej nieco żartobliwej formie autor przeprowadza czytelnika bardzo sprawnie przez przeróżne koncepcje zbawienia i postrzegania „miejsca” duszy. Wszystkie po kolei przynoszą jednak niesatysfakcjonujący skutek w postaci oddzielenia, które w utworze staje się między innymi metaforą sztuczności tych podziałów, a także zwykłego zatracenia duszy, która „ulatuje” ze współczesnego ciała w nieznane: „lecz kiedy ci już odpadnie problem mojego zbawienia/ ciała też miał nie będziesz będziesz tylko sobą”¹¹. Poezja współczesna wychodzi więc naprzeciw wyzwaniu, jakie rodzi potrzeba oswobodzenia duchowości – z dyskursu teologicznego, ale i z ograniczeń definiowanej na różne sposoby metafizyki. Nie jest to zatem poezja religijna ani metafizyczna – ona jedynie współbrzmi z tym wszystkim, co za tymi określeniami ukrywamy, przy jednoczesnym przekraczaniu granic pomiędzy duszą a ciałem, życiem a zbawieniem, immanencją a metafizycznością właśnie.

Przeprowadzone analizy kreowanych w poezji współczesnej obrazów zaświatowych przestrzeni, tak bliskich codzienności, pozwalają obserwować zmieniającą się konstrukcję podmiotu (lub rezygnację z podmiotowości na rzecz wydobycia natury samego problemu, niefiltrowanego przez daną subiektywną podmiotowość) i poetyckiego świata. Każdorazowo z metaforyki tych tekstów wyczytać można było także egzystencjalne problemy współczesności – zarówno jednostkowe, jak i społeczno-polityczne czy obyczajowe. Zazwyczaj zmiany, które zachodzą w poezji drugiej połowy XX wieku, nierozzerwalnie związane są bowiem ze zmianami społecznymi.

¹¹ Ibidem, s. 229.

Te ostatnie zaś najwyraźniejsze stają się w tych tekstach, w których zaświatowe przestrzenie okazują się pustym symbolem czy semantycznie zuniwersalizowanym nośnikiem pewnych skojarzeń.

W piekle i niebie szorstkie szare drogi,
spalone rękopisy i pył wietrznych słów.

We śnie i w milczeniu żadnej tajemnicy
ani listu, tłum czeka i milczy.

We krwi i w modlitwie miłosne zapomnienie,
ciągle oczekiwanie i zamknięty czas.

W trzewiach i w ucieczce, na odległej ziemi,
nadzy, potępieni, migocą jak miasta¹².

Podobnie jak w zacytowanym wierszu Jana Polkowskiego, w wielu utworach powstających po roku 1989 „odczarowanie świata” stanowi wyraźny fundament poetyckiej wyobraźni. Brak tajemnicy skutkuje nie tylko desakralizacją symboli („We krwi i w modlitwie miłosne zapomnienie”), ale także poczuciem pustki i brakiem sensu („zamknięty czas” przywołuje na myśl skończoność i śmiertelność). „Spalone rękopisy i pył wietrznych słów” to jednak koniec i początek jednocześnie, zniszczenie nie eliminuje bowiem oczekiwania, nawet jeżeli jest to bierne oczekiwanie w milczeniu. Choć owa wizja roztańczająca się przed nami jawi się jako wybrakowana, kaleka, migocąca jedynie, pierwotna niczym nagość i niosąca potępienie, to nawet w swym niepokojącym charakterze nie jest niczym, nie jest końcem absolutnym. Jest początkiem, z którego coś jeszcze może się zrodzić.

Potrzeba kreowania i poetyckiego poszukiwania zaświatów nie zmienia jednak faktu, iż funkcjonowanie i „frekwencja” owych wizji w poezji współczesnej ulega istotnym przeformułowaniom. Poddając sumarycznemu oglądowi przeprowadzone interpretacje,

12 J. POLKOWSKI: *** [W piekle i niebie...]. W: IDEM: *Cantus*. Kraków 2009, s. 40.

zauważyć można znaczące zmiany. W twórczości powstającej bezpośrednio po drugiej wojnie światowej (między innymi w wierszach Tadeusza Różewicza czy Czesława Miłosza) oraz w poezji przedstawicieli pokolenia '56 (Zbigniewa Herberta, Julii Hartwig, a nawet, choć w odmiennych formach, Wisławy Szymborskiej i Mirona Białoszewskiego) zachowana zostaje klasyczna pełnia – wprowadzie złaicyzowane, ale w utworach tych pojawiają się zarówno przestrzenie niebiańskie, jak i piekło oraz czyściec. W tekstach pisarzy debiutujących po roku 1968, jeśli jest w nich mowa o zaświatach lub wykorzystuje się jako metafory obrazy „drugiej przestrzeni”, znacznie częściej czytelnik napotka nawiązania do różnych przedstawień piekła (bardzo często tożsamych piekielnym kręgom wykreowanym przez Dantego, o czym pisała Joanna Dembińska-Pawelec¹³). Oczywiście nie zabraknie w tej poezji zarówno wizji nieba, jak i purgatorium (choćby w twórczości debiutującego nieco wcześniej Bohdana Zadury, przede wszystkim zaś w poszczególnych wierszach Stanisława Barańczaka, Ewy Lipskiej, Ryszarda Krynickiego czy Adama Zagajewskiego; osobne zjawisko stanowi późniejsza poezja Marcina Barana, która wyraźnie osadzona jest w klasycznym paradygmacie religijnym), zdecydowanie jednak wyobrażenia poeticka ciąży ku piekielnym motywom. Najbardziej widoczną zmianę, łączącą się zapewne z wszechobecnie diagnozowanym kryzysem, zauważyć można w twórczości pisarzy debiutujących po roku 1989. Niewiele jest w niej raju, pojawiają się raczej motywy piekielne, ale jak zostało odnotowane w części poświęconej analizom tej przestrzeni kreowanej w poezji, piekło to nie jest już w ogóle tożsame z klasycznymi wizjami „kotłów palącej smoły”. Zaświaty przybierają kształt zimnych i mokrych podziemi, miejsca zagubienia, pozbawionego zarówno Boga, jak i Szatana. Sporadycznie tylko, funkcjonujące przeważnie jako metafory, zaświaty pojawiają się w najnowszej poezji kobiecej. W oczywisty sposób jest to związane z silnym osadzeniem tej twórczości w codzienności ludzkiej egzystencji (wyraźniejszej, bo bardziej

13 Zob. J. DEMBIŃSKA-PAWELEC: *Arabeska. Szkice o poezji*. Katowice 2013.

„przyziemnej” niż w twórczości, której autorami są mężczyźni, choć oczywiście nie zabraknie wyjątków), ale także stanowi rodzaj swoistej sygnatury tożsamości, poznawania i osławiania świata z kobiecej perspektywy¹⁴. Uogólniając niniejszą refleksję, można stwierdzić, iż owe modyfikacje wynikają ze zmian światopoglądowych, zaburzenia klasycznego porządku i niemożliwości osiągnięcia teologicznie usankcjonowanej pełni. Związane jest to także z narastającą groźbą nicości oraz swoistą akceptacją owej siły i jej obecności w ludzkim życiu.

Współczesny człowiek wydaje się więc kreować jakąkolwiek przestrzeń pośmiertnego bytowania, aby zastąpić „nic”. Ważnym czynnikiem wywołującym te działania są oczywiście zmiany kulturowe w zakresie religijności i jej znaczenie we współczesności. Z całą pewnością stwierdzić jednak można, iż zmieniające się poetyckie zaświaty, ich rozmycie czy wręcz zanikanie, poniekąd łączą się także z inną niż w latach 1945–1989 rolą poezji. Wolność, brak tak silnie motywowanych, jak właśnie w tym czasie, zobowiązań spoczywających na twórcy kończą się bowiem kolejnym rozpadem ładu, brakiem czynników konsolidujących ogłód rzeczywistości¹⁵. Poetycki bunt przeciw komunistycznej ateizacji

14 Wyjątek na tym tle stanowi twórczość Magdaleny Bielskiej, poetki młodego pokolenia, urodzonej w 1980 roku, której tomy poetyckie *Brzydkie zwierzęta* i *Wakacje, widmo* oscylują wokół kwestii metafizycznych, swoistej drugiej strony, innego wymiaru świata (ciekawie pisze o tym aspekcie poezji Bielskiej Katarzyna Kuczyńska-Koschany – zob. K. KUCZYŃSKA-KOSCHANY: *Człowiek to nie jest piękne zwierzę?*. „Topos” 2007, nr 4). Jednak w tej poezji także nie ma czytelnik do czynienia z zaświatami *sensu stricto*, co unaocznia, jak bardzo stały się one dla wyobraźni poetów ostatniej dekady XX i początków XXI wieku odległe i niedostępne.

15 O takiej roli poezji w czasie wszelkich politycznych i ustrojowych zamachów na wolność obywatela i wolność słowa w odniesieniu do poezji stanu wojennego pisze Dobrochna Dabert: „W przypadku poezji stanu wojennego uzasadnienie owej pobożności musi zostać poszerzone o nową sytuację, w jakiej znalazła się Polska po 1945 r. Akcje ateizacji społeczeństwa, prześladowania Kościoła katolickiego nie przyniosły oczekiwanych przez władzę komunistyczną efektów, a wręcz przeciwnie, spowodowały odruchy protestu i buntu.

i oddzielaniu polskiej kultury od kultury zachodnioeuropejskiej zastąpił bunt przeciw instytucjonalizacji, systemowości oraz zrywanie (nieraz pozorne) więzów tradycji ideowej i literackiej¹⁶. Nie jest to zjawisko jednoznacznie waloryzowane pozytywnie czy negatywnie, nie podlega w ogóle takiej możliwości oceny. Choć trąci to truizmem, dodać należy, że poezja – jako połączenie subiektywnego odczuwania i wpływu czynników zewnętrznych – podlega w XX i XXI wieku wyraźnym przekształceniom. Wraz z inną jej rolą (lub deficytem wyraźnie przypisanej jej funkcji), inną ideą przyświecającą pisarzowi – twórczość przechodzi kolejne stopnie metamorfozy.

Zróznicowana rola i częstotliwość nawiązań nie zmienia jednak faktu, że laickie wizje zaświatów, kreowane w poezji powstającej po 1945 roku wprost lub tylko implikowane w warstwie metaforycznej tekstów, są ważnym składnikiem obrazu współczesnej kultury i kolejnych etapów jej rozwoju. Wszelkie nawiązania do obrazów wywodzących się z systemów religijnych pozwalają także obserwować zmieniającą się tkankę języka, zachodzące w nim procesy neosemantyzacji. Ilość i jakość owych odwołań stanowią z całą pewnością dowód na to, iż wyobrażenia pozadoczesnych przestrzeni w poezji drugiej połowy XX i początków XXI wieku ewoluowały w stosunku do kreacji utrwalonych w wielowiekowej tradycji, przynosząc nowe, nie zawsze jasne i łatwe w odbiorze jakości. Ogłoszona pochopnie i pośpiesznie „śmierć Boga” wywołała falę kontrdiagnoz. Jak pisze Ewa Lipska:

Po śmierci Boga
otworzymy testament

[...] Wszelkie manifestacje religijne przybierały charakter demonstracji politycznych. Kiedy więc w poezji sięgnięto po retorykę religijną, znaki i symbole chrześcijańskie, miało to głębsze, także pozatradycjonalistyczne uzasadnienie” (D. DABERT: *Zbuntowane wiersze. O języku poezji stanu wojennego*. Poznań 1998, s. 49).

16 Pisał o tym między innymi Piotr Śliwiński. Zob. P. ŚLIWIŃSKI: *Przygody z wolnością. Uwagi o poezji współczesnej*. Kraków 2002.

aby dowiedzieć się
do kogo należy świat
i
ta wielka łapka
na ludzi¹⁷.

Potrzeba wiary i opracowania nowych, indywidualnych, uwolnionych z więzów instytucjonalnych sposobów mówienia o duchowości jest niezwykle wyraźna w przytoczonych tekstach. Choć nie kwalifikuję ich jako poezji religijnej, to z pewnością stają się one odpowiedzią na lukę, jaka powstała po unieważnieniu wielkich narracji porządkujących świat przed-nowoczesny – lukę, którą usilnie i niezmiennie człowiek współczesny stara się zapełniać.



¹⁷ E. LIPSKA: *Testament*. W: EADEM: *Przechowalnia ciemności i inne wiersze*. Warszawa 1994, s. 111.

BIBLIOGRAFIA

Literatura podmiotu

- ALIGHIERI D.: *Boska komedia*. Przeł. E. PORĘBOWICZ. Kraków 2007.
- BACZEWSKI M.K.E.: *5 poematów*. Katowice 2006.
- BACZEWSKI M.K.E.: *Bajki Baczewskiego*. Katowice 2012.
- BACZEWSKI M.K.E.: *Wybór wierszy*. Sopot 2000.
- BARAŃCZAK S.: *Wiersze zebrane*. Kraków 2007.
- BIAŁOSZEWSKI M.: *„Odczepić się” i inne wiersze opublikowane w latach 1976–1980*. Warszawa 1994.
- BIAŁOSZEWSKI M.: *Utwory zebrane*. T.1. *Obroty rzeczy, Rachunek zachciankowy, Mylne wzruszenia, Było i było*. Warszawa 1987.
- BIAŁOSZEWSKI M.: *Utwory zebrane*. T.6. *Zawał*. Warszawa 1991.
- BIAŁOSZEWSKI M.: *Utwory zebrane*. T.8. *Rozkurz*. Warszawa 2015.
- BIAŁOSZEWSKI M.: *Utwory zebrane*. T.10. *„Oho” i inne wiersze opublikowane po roku 1980*. Warszawa 2000.
- Biblia Tysiąclecia. Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*. Poznań 1996.
- BIEŃKOWSKI Z.: *Poezje zebrane*. Warszawa 1993.
- CELAN P.: *Wiersze*. Przeł. F. PRZYBYŁAK. Kraków 1988.
- HARTWIG J.: *Nim opatrzy się zieleni. Wybór wierszy*. Kraków 1995.
- HARTWIG J.: *Wiersze amerykańskie*. Warszawa 2002.
- HARTWIG J.: *Wiersze wybrane*. Kraków 2010.
- HARTWIG J.: *Zobaczone*. Kraków 1999.
- HERBERT Z.: *Wiersze zebrane*. Kraków 2008.
- JAROSZ Ł.: *Kardonia i Faber*. Wrocław 2015.
- JAROSZ Ł.: *Mimikra*. Wrocław 2010.
- JAROSZ Ł.: *Świat fizyczny*. Kraków 2014.
- KARASEK K.: *Święty związek. Wybór wierszy*. Warszawa 2007.
- KOZIOŁ U.: *Fuga. 1955–2010*. Wrocław 2011.
- KRYNICKI R.: *Niepodlegli nicości: wybrane wiersze i przekłady*. Kraków 1989.

- KRYNICKI R.: *Wiersze wybrane*. Kraków 2009.
- KUREK J.: *Pisma wybrane. Poezje*. Kraków 1980.
- LEŚMIAN B.: *Dzieła wszystkie*. T. 1. *Poezje zebrane*. Oprac. J. TRZNADEL. Warszawa 2010.
- LEŚMIAN B.: *Poezje wybrane*. Wrocław 1983.
- LIPSKA E.: *Przechowalnia ciemności i inne wiersze*. Warszawa 1994.
- LIPSKA E.: *Sklepy zoologiczne*. Kraków 2001.
- LIPSKA E.: *Wiersze wybrane*. Kraków 2015.
- LISOWSKI K.: *Ciemna dolina*. Katowice 1986.
- MACIERZYŃSKI P.: *Zbiór zadań z chemii i metafizyki*. Kraków 2009.
- MAJ B.: *Światło*. Kraków 1994.
- MAJ B.: *Zmęczenie*. Kraków 1986.
- MIŁOSZ C.: *Druga przestrzeń*. Kraków 2002.
- MIŁOSZ C.: *Historie ludzkie. Pierwodruki 1983–2006*. „Zeszyty Literackie” 2007, nr 5 (numer specjalny).
- MIŁOSZ C.: *Wiersze wszystkie*. Kraków 2011.
- NICZYPROWICZ J.: *Czyścić*. Kraków 1987.
- Od Staffa do Wojaczka. Poezja polska 1939–1985. Antologia*. T. 1 i 2. Oprac. B. DROZDOWSKI, B. URBANOWSKI. Łódź 1988.
- PASEWICZ E.: *Muzyka na instrumenty strunowe, perkusję i czeleść*. Poznań 2010.
- PIÓRO T.: *O dwa kroki stąd*. 1992–2011. Wrocław 2011.
- PODSIADŁO J.: *Kra*. Kraków 2005.
- POLKOWSKI J.: *Cantus*. Kraków 2009.
- ROLANDO B.: *Podpłomyki*. Poznań 2012.
- RÓŻEWICZ T.: *Niepokój*. Kraków 1988.
- RÓŻEWICZ T.: *Poezje zebrane*. Wrocław 1976.
- RÓŻYCKI T.: *Anima*. Kraków 1999.
- RÓŻYCKI T.: *Bestiarium*. Kraków 2012.
- RÓŻYCKI T.: *Kolonie*. Kraków 2006.
- RÓŻYCKI T.: *Księga obrotów*. Kraków 2010.
- RÓŻYCKI T.: *Litery*. Kraków 2016.
- RÓŻYCKI T.: *Świat i Antyświat*. Warszawa 2003.
- RYMKIEWICZ J.M.: *Moje dzieło pośmiertne*. Kraków 1993.
- RYMKIEWICZ J.M.: *Zachód słońca w Milanówku*. Warszawa 2002.
- SIWCZYK K.: *Centrum likwidacji szkód*. Wrocław 2008.
- SIWCZYK K.: *Dokąd bądź*. Kraków 2014.
- SIWCZYK K.: *Gody*. Poznań 2012.

- SIWCZYK K.: *Koncentrat*. Poznań 2010.
- SIWCZYK K.: *List otwarty 1995–2005*. Wrocław 2006.
- SŁOWACKI J.: *Wiersze. Nowe wydanie krytyczne*. Oprac. J. BRZOZOWSKI, Z. PRZYCHODNIAK. Poznań 2005.
- SUSKA D.: *Czysta ziemia. 1998–2008*. Wrocław 2008.
- SUSKA D.: *Duchy dni*. Wrocław 2012.
- SZUBA A.: *44 strzępy*. Kraków 2015.
- SZUBA A.: *50 strzępów*. Kraków 2001.
- SZUBA A.: *77 strzępów*. Kraków 1999.
- SZUBA A.: *99 strzępów*. Kraków 2006.
- SZYMBORSKA W.: *Chwila*. Kraków 2009.
- SZYMBORSKA W.: *Poezje wybrane*. T. 2. Warszawa 1983.
- SZYMBORSKA W.: *Wiersze wybrane*. Kraków 2004.
- SZYMBORSKA W.: *Wołanie do Yeti*. Kraków 1957.
- SZYMBORSKA W.: *Zmysł udziału. Wybór wierszy*. Kraków 2008.
- ŚWIETLICKI M.: *Muzyka środka*. Kraków 2006.
- ŚWIETLICKI M.: *Nieoczywiste. Wiersze religijne według Wojciecha Bono-wicza*. Kraków 2007.
- ŚWIETLICKI M.: *Wiersze*. Kraków 2011.
- ŚWIRSZCZYŃSKA A.: *Poezja*. Warszawa 1997.
- TKACZYSZYN-DYCKI E.: *Piosenka o zależnościach i uzależnieniach*. Wrocław 2008.
- TUWIM J.: *Wiersze wybrane*. Wrocław 1964.
- WAT A.: *Poezje zebrane*. Kraków 1992.
- WIEDEMANN A.: *Domy schadzek*. Poznań 2012.
- WOJACZEK R.: *Wiersze zebrane*. Wrocław 2005.
- WOROSZYLSKI W.: *W poszukiwaniu utraconego ciepła i inne wiersze*. Kraków 1988.
- ZADURA B.: *Nocne życie*. Wrocław 2010.
- ZADURA B.: *Zmartwychwstanie ptaszka (wiersze i sny)*. Wrocław 2012.
- ZAGAJEWSKI A.: *Sklepy mięsne*. Kraków 1975.
- ZAGAJEWSKI A.: *Wiersze wybrane*. Kraków 2010.
- ZAGAJEWSKI A.: *Ziemia ognista*. Poznań 1994.

Literatura przedmiotu

- ADORNO T.W.: *Dialektyka negatywna*. Przeł. K. KRZEMIENIOWA. Warszawa 1986.
- ADORNO T.W.: *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*. Przeł. K. KRZEMIENIOWA. Warszawa 1990.
- AGAMBEN G.: *Profanacje*. Przeł. M. KWATERKO. Warszawa 2005.
- AGAMBEN G.: *Wspólnota, która nadchodzi*. Przeł. S. KRÓLAK. Warszawa 2008.
- ALIGHIERI D.: *Biesiada*. Przeł. M. BARTKOWIAK-LERCH. Kęty 2004.
- ANTONIUK M.: „Kultura małomówna” Stanisława Lacka. W *kręgu młodo-polskiej świadomości mowy i milczenia* (S. Lack, S. Wyspiański, M. Kornicka, T. Miciński, J. Wroczyński). Kraków 2006.
- ARIÈS P.: *Człowiek i śmierć*. Przeł. E. BĄKOWSKA. Warszawa 1989.
- AUGÉ M.: *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*. Przeł. R. CHYMKOWSKI. Warszawa 2011.
- BACHELARD G.: *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*. Przeł. H. CHUDAK, A. TATARKIEWICZ. Warszawa 1975.
- BALBUS S.: *Świat ze wszystkich stron świata. O Wisławie Szymborskiej*. Poznań 1996.
- BALCERZAN E.: *W szkole świata. Świat: rewindykacje liryczne*. W: IDEM: *Szymborska. Szkice*. Warszawa 1996.
- BAL-NOWAK M.: *Akcenty nad nicością i prochem*. Zbigniew Herbert – *poezja jako habituacja*. „Estetyka i Krytyka” 2010, nr 19.
- BARAŃCZAK S.: *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*. Wrocław 1994.
- BARAŃCZAK S.: *Wspólne powietrze. O wierszach Bronisława Maja*. W: B. MAJ: *Zmęczenie*. Kraków 1986.
- BARAŃCZAK S.: *Zaufać nieufności. Osiem rozmów o sensie poezji 1990–1992*. Red. K. BIEDRZYCKI. Kraków 1993.
- BARON-MILIAN M.: *Wat plus VAT. Związki literatury i ekonomii w twórczości Aleksandra Wata*. Katowice 2015.
- BARROW J.D.: *Książka o niczym*. Przeł. Ł. LAMŻA. Kraków 2015.
- BAUDRILLARD J.: *Symulakry i symulacja*. Przeł. S. KRÓLAK. Warszawa 2005.
- BAUMAN Z.: *Płynna nowoczesność*. Przeł. T. KUNZ. Kraków 2006.
- BAUMAN Z.: *Ponowoczesność jako źródło cierpień*. Warszawa 2004.

- BAUMAN Z.: *Śmierć i nieśmiertelność. O wielości strategii życia*. Przeł. N. LEŚNIEWSKI. Warszawa 1998.
- BAUMAN Z., TESTER K.: *O pożytkach z wątpliwości. Rozmowy z Zygmuntem Baumanem*. Przeł. E. KRASIŃSKA. Warszawa 2003.
- BENN G.: *Mózgi i inne nowe*. Przeł. S. LISIECKA. Warszawa 2011.
- BERNACKI M.: *O zbawieniu* (z „Wierszy ostatnich” Czesława Miłosza). „Postscriptum Polonistyczne” 2011, nr 1.
- BIEDRZYCKI K.: *„Drogi kąciku porad” Stanisława Barańczaka. Wariacje metafizyczne*. W: *Lektury polonistyczne. Literatura współczesna*. T. 1. Red. J. JARZĘBSKI, R. NYCZ. Kraków 1997.
- BIEDRZYCKI K.: *Poezja i pamięć. O trzech poematach Czesława Miłosza, Zbigniewa Herberta i Adama Zagajewskiego*. Kraków 2008.
- BIEDRZYCKI K.: *Świat poezji Stanisława Barańczaka*. Kraków 1995.
- BIELIK-ROBSON A.: *Cienie pod czerwoną skalą. Eseje o literaturze*. Gdańsk 2016.
- BIELIK-ROBSON A.: *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*. Kraków 2000.
- BIELIK-ROBSON A.: *„Na pustyni”. Kryptoteologie późnej nowoczesności*. Kraków 2008.
- BIELIK-ROBSON A.: *Uśmiech Widma bez Ciała: kabalistyczna baśń z Derridą w tle*. „Teksty Drugie” 2016, nr 2.
- BIEŃCZYK M.: *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*. Warszawa 2012.
- BLOOM H.: *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*. Przeł. A. BIELIK-ROBSON. Kraków 2002.
- BŁOŃSKI J.: *Epifanie Miłosza*. „Teksty” 1981, nr 4–5.
- BŁOŃSKI J.: *Miłosz jak świat*. Kraków 1998.
- BŁOŃSKI J.: *Miłosz jak świat*. Kraków 2011.
- BOGALECKI P.: *Niepodjęta terapia Stanisława Barańczaka. Próba diagnozy postsekularnej*. „Teksty Drugie” 2014, nr 2.
- BOGALECKI P.: *Szczęśliwe winy teolingwizmu. Polska poezja po roku 1968 w perspektywie postsekularnej*. Kraków 2016.
- BOSING W.: *Hieronim Bosch: ok. 1450–1516. Między niebem i piekłem*. Przeł. E. WANAT. Warszawa 2005.
- BROOK P.: *Wolność i łaska. Rozważania o Szekspirze*. Przeł. A. POKOJSKA. Gdańsk 2014.
- BUKOWSKI P.: *W przestrzeni przekładu. Czesława Miłosza i Emanuela Swedenborga tłumaczenia rzeczy ostatecznych*. „Teksty Drugie” 2011, nr 5.

- BURKOT S.: *Tadeusz Różewicz*. Warszawa 1987.
- BURKOT S.: *Tadeusza Różewicza opisanie świata. Szkice literackie*. Kraków 2004.
- BURZYŃSKA A.: *Dekonstrukcja, polityka i performatyka*. Kraków 2013.
- CATHCART T., KLEIN D.: *Heidegger i hipopotam idą do nieba. O życiu, śmierci i zaświatach na serio i w żartach*. Przeł. K. PUŁAWSKI. Poznań 2012.
- CECCHERELLI A.: *Poeta zaświatu przedstawionego: Dante u Miłosza*. Przeł. K. SKÓRSKA. „Świat Tekstów. Rocznik Słupski” 2012, nr 10.
- CERTEAU M. DE: *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*. Przeł. K. THIEL-JAŃCZUK. Kraków 2008.
- CHRZANOWSKI M.: *Andrzej Bursa. Czas, twórczość, mit*. Kraków 1986.
- CHWIN S.: *Kartki z dziennika*. Gdańsk 2004.
- CHWIN S.: *Wstęp*. W: W. WENCEL: *Wiersze*. Warszawa 1995.
- CIEŚLAK-SOKOŁOWSKI T.: *Moment lingwistyczny. O wczesnym pisarstwie Ryszarda Krynickiego i Stanisława Barańczaka*. Kraków 2011.
- CIORAN E.: *Na szczytach rozpacz*. Przeł. I. KANIA. Kraków 1992.
- CIORAN E.: *Pokusa istnienia*. Przeł. K. JAROSZ. Warszawa 2003.
- CIORAN E.: *Święci i łzy*. Przeł. I. KANIA. Warszawa 2003.
- Codzienne, przedmiotowe, cielesne. Języki nowej wrażliwości w literaturze polskiej XX wieku*. Red. H. GOSK. Izabelin 2002.
- CUDAK R.: *Światoppełna trześć dziwostłów. Interpretacje wierszy i szkice o współczesnej poezji polskiej*. Katowice 1999.
- CZABANOWSKA-WRÓBEL A.: *Poszukiwanie blasku. O poezji Adama Zagajewskiego*. Kraków 2006.
- CZAJA D.: *Lekcje ciemności*. Wołowiec 2009.
- CZAPLIŃSKI P.: *Resztki nowoczesności. Dwa studia o literaturze i życiu*. Kraków 2011.
- CZARNOWSKI S.: *Kult bohaterów i jego społeczne podłoże. Święty Patryk – bohater narodowy Irlandii*. Warszawa 1956.
- Czułość dla Minotaura. Metafizyka i miłość konkretnego w twórczości Zbigniewa Herberta*. Red. J.M. RUSZAR, M. CICHA. Lublin 2005.
- DABERT D.: *Zbuntowane wiersze. O języku poezji stanu wojennego*. Poznań 1998.
- DAKOWICZ P.: *Poeta (bez)religijny. O twórczości Tadeusza Różewicza*. Łódź 2015.
- DANIELEWICZ Z.: *Niebo. Historia przyszłości*. Warszawa 2005.
- DAWKINS R.: *Bóg urojony*. Przeł. P.J. SZWAJCER. Warszawa 2007.

- DELEUZE G.: *Różnica i powtórzenie*. Przeł. B. BANASIAK, K. MATUSZEW-SKI. Warszawa 1997.
- DELUMEAU J.: *Grzech i strach. Poczucie winy w kulturze Zachodu XIII do XVIII wieku*. Przeł. A. SZYMANOWSKI. Warszawa 1994.
- DELUMEAU J.: *Historia raju. Ogród rozkoszy*. Przeł. E. BĄKOWSKA. War-szawa 1996.
- DEMBIŃSKA-PAWELEC J.: *Arabeska. Szkice o poezji*. Katowice 2013.
- DEMBIŃSKA-PAWELEC J.: „Poezja jest sztuką rytmu”. O świadomości ryt-mu w poezji polskiej dwudziestego wieku (Miłosz – Rymkiewicz – Ba-rańczak). Katowice 2010.
- DEMBIŃSKA-PAWELEC J.: *Światy możliwe w poezji Stanisława Barańczaka*. Katowice 1999.
- DERRIDA J.: *Pismo i różnica*. Przeł. K. KŁOSIŃSKI. Warszawa 2004.
- Deus otiosus. Nowoczesność w perspektywie postsekularnej*. Red. A. BIE-LIK-ROBSON, M.A. SOSNOWSKI. Warszawa 2013.
- Dialog w środku Europy: Śląsk & Slezsko*. Red. S. KRAWCZYK, P. MAJER-SKI. Czerwionka-Leszczyny 2004.
- Dialogi z romantycznym kontekstem. Szkice o poezji polskiej*. Red. J. DEM-BIŃSKA-PAWELEC, A. DZIADEK. Katowice 2006.
- DREWNOWSKI T.: *Walka o oddech. O pisarstwie Tadeusza Różewicza*. Warszawa 1990.
- Drzewo poznania. Postsekularyzm w przekładach i komentarzach*. Red. P. BOGALECKI, A. MITEK-DZIEMBA. Katowice 2012.
- Dwudziestolecie 1918–1939. Odkrycia, fascynacje, zaprzeczenia*. Red. A.S. KOWALCZYK, T. WÓJCIK, A. ZIENIEWICZ. Warszawa 2010.
- DYBEL P.: *Sztuka jako święto w hermeneutyce Hansa-Georga Gadamera (Uwagi na marginesie „Aktualności piękna”)*. „Teksty Drugie” 2013, nr 4.
- DZIADEK A.: *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*. Katowice 2004.
- DZIADEK A.: *Projekt krytyki somatycznej*. Warszawa 2014.
- DZIEŃ M.: *Człowiek w perspektywie eschatologicznej w poezji Czesława Miłosza i Tadeusza Różewicza. Studium analityczno-interpretacyjne*. T. 1 i 2. Bielsko-Biała 2010.
- DZIEŃ M.: *Motywy eschatologiczne w poezji Zbigniewa Herberta. Studium analityczno-interpretacyjne*. T. 1 i 2. Bielsko-Biała 2014.
- EAGLETON T.: *Kultura a śmierć Boga*. Przeł. B. BARAN. Warszawa 2014.
- ECO U.: *Historia piękna*. Przeł. A. KUCIAK. Poznań 2012.

- ECO U.: *Lector in fabula. Współdziałanie w interpretacji tekstów narracyjnych*. Przeł. P. SALWA. Warszawa 1994.
- ELIADE M.: *Inicjacja, obrzędy, stowarzyszenia tajemne*. Przeł. K. KOCJAN. Kraków 1997.
- Ewangelia odrzuconego. Szkice w 90. rocznicę urodzin Tadeusza Różewicza*. Red. J.M. RUSZAR. Warszawa 2011.
- FAZAN J.: *Ale Ja nie Bóg. Kontemplacja i teatr w dziele Białoszewskiego*. Kraków 1998.
- FIUT A.: *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*. Kraków 1998.
- FIUT A.: *Pytanie o tożsamość*. Kraków 1995.
- FIUT A.: *W stronę Miłosza*. Kraków 2003.
- FIUT A.: *Zwiedzanie zaświatów*. „Kwartalnik Artystyczny” 2012, nr 2 (74).
- FLAKOWICZ-SZCZYRBA M.: *Dowód na istnienie. Poezja Julii Hartwig wobec egzystencji i sztuki*. Warszawa 2014.
- FOUCAULT M.: *Inne przestrzenie*. Przeł. A. REJNIAK-MAJEWSKA. „Teksty Drugie” 2005, nr 6.
- FRANASZEK A.: *Przepustka z piekła. 44 szkice o literaturze i przygodach duszy*. Kraków 2010.
- GADAMER H.G.: *Czy poeci umilkną?* Przeł. M. ŁUKASIEWICZ. Bydgoszcz 1998.
- GARBOL T.: *Zbawiony czy pozbawiony? Czesław Miłosz „O zbawieniu”*. „Roczniki Humanistyczne” 2011, t. 59, z. 1.
- Genius loci w kulturze europejskiej: Kampania i Neapol. Szkice komparatystyczne*. Red. T. SŁAWEK, A. WILKOŃ, Z. KADŁUBEK. Katowice 2007.
- GLEŃ A.: *„W tej latarni...”*. *Późna twórczość Mirona Białoszewskiego w perspektywie hermeneutycznej*. Opole 2004.
- GŁOWIŃSKI M.: *Gombrowicz poprawia Dantego*. „Teksty Drugie” 2000, nr 5.
- GŁOWIŃSKI M.: *Nowomowa i ciągi dalsze. Szkice dawne i nowe*. Kraków 2009.
- GŁOWIŃSKI M.: *Rytuał i demagogia. Trzyście szkiców o sztuce zdegradowanej*. Warszawa 1992.
- GŁOWIŃSKI M.: *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana. Prace wybrane. T. 4*. Kraków 1998.
- GŁOWIŃSKI M.: *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*. Warszawa 1981.
- Godność i styl. Prace poświęcone Włodzimierzowi Wójcikowi*. Red. M. KISIEL. Katowice 2003.

- GORCZYŃSKA R.: *Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem. Komentarze*. Kraków 1992.
- GRALEWICZ-WOLNY I.: *Pisz o milczeniu. Świat poetycki Anny Kamieńskiej*. Katowice 2002.
- GRĄDZIEL-WÓJCIK J.: *Poezja jako teoria poezji. Na przykładzie twórczości Witolda Wirpsy*. Poznań 2001.
- GRĄDZIEL-WÓJCIK J.: *Przestrzeń porównań. Szkice o polskiej poezji współczesnej*. Poznań 2010.
- GRĄDZIEL-WÓJCIK J.: *Zmysł formy. Sytuacje, przypadki, interpretacje polskiej poezji XX wieku*. Kraków 2016.
- GROS F.: *Filozofia chodzenia*. Przeł. E. KANIOWSKA. Warszawa 2015.
- GRZONKA P.: *Oko zaświatów. Struktury symboliczne mitologii infernalnych*. Kraków 1998.
- GUTOROW J.: *Niepodległość głosu. Szkice o poezji polskiej po 1968 roku*. Kraków 2003.
- GUTOROW J.: *Urwany ślad. O wierszach Wirpsy, Karpowicza, Różewicza i Sosnowskiego*. Wrocław 2007.
- HANCZAKOWSKI M.: *Niejasna jasność*. „Dekada Literacka” 2000, nr 2–3 (160–161).
- HEIDEGGER M.: *Bycie i czas*. Przeł. B. BARAN. Warszawa 1994.
- HEIDEGGER M.: *Fenomenologia życia religijnego*. Przeł. G. SOWIŃSKI. Kraków 2002.
- HEIDEGGER M.: *W drodze do języka*. Przeł. J. MIZERA. Warszawa 2007.
- HEIDEGGER M.: *Wprowadzenie do metafizyki*. Przeł. R. MARSZAŁEK. Warszawa 2000.
- HORUBAŁA A.: *Żeby Polska była sexy i inne szkice polemiczne*. Warszawa 2011.
- „i cień i światło...” *O twórczości Adama Zagajewskiego*. Red. A. CZABANOWSKA-WRÓBEL. Kraków 2015.
- Interpretować dalej. Najważniejsze książki poetyckie lat 1945–1989*. Red. A. KAŁUŻA, A. ŚWIEŚCIAK. Kraków 2011.
- JAMESON F.: *Archeologie przyszłości. Pragnienie zwane utopią i inne fantazje naukowe*. Przeł. M. PŁAZA, M. FRANKIEWICZ, A. MISZK. Kraków 2011.
- JANKÉLÉVITCH V.: *To, co nieuchronne. Rozmowy o śmierci*. Przeł. M. KWATERKO. Warszawa 2005.
- JANUSZKIEWICZ M.: *Horyzonty nihilizmu. Gombrowicz, Borowski, Różewicz*. Poznań 2009.

- JAROSIŃSKI Z.: *Literatura lat 1945–1975*. Warszawa 1996.
- JARZYŃSKA K.: *Postsekularyzm – wyzwanie dla teorii i historii literatury*. „Teksty Drugie” 2012, nr 12.
- JASIŃSKA-WOJTKOWSKA M.: *Horyzonty literackiego sacrum*. Lublin 2003.
- JASIŃSKA-WOJTKOWSKA M.: *Uwagi o poezji religijnej*. „Zeszyty Naukowe KUL” 1994, nr 3–4.
- JOHNSTON P.S.: *Cienie Szeolu. Śmierć i zaświaty w biblijnej tradycji żydowskiej*. Przeł. P. SAJDEK. Kraków 2010.
- KALINOWSKA M.: *Mowa i milczenie. Romantyczne antynomie samotności*. Warszawa 1998.
- KALISZEWSKI A.: *Gry Pana Cogito*. Kraków 1992.
- KAŁUŻA A.: *Bumerang. Szkice o poezji polskiej przełomu XX i XXI wieku*. Wrocław 2010.
- KAŁUŻA A.: *Wola odróżnienia. O modernistycznej poezji Jarosława Marka Rymkiewicza, Julii Hartwig, Witolda Wirpszy i Krystyny Miłobędzkiej*. Kraków 2008.
- KANDZIORA J.: *Obserwator zaświatów. O wierszach metafizycznych Stanisława Barańczaka*. „W Drodze” 1990, nr 1.
- KANDZIORA J.: *Zmęczeni fabułą. Narracje osobiste w prozie po 1976 roku*. Wrocław 1993.
- KAŹMIERCZYK Z.: *Dzieło demiurga. Zapis gnostyckiego doświadczenia egzystencji we wczesnej poezji Czesława Miłosza*. Gdańsk 2011.
- KISIEL J.: *Wszystkie teksty naszej mowy. O trzech wierszach Stanisława Barańczaka*. „Opcje” 1996, nr 3.
- KISIEL M.: *Critica varia*. Katowice 2013.
- KISIEL M.: *Między wierszami. Jedenaście miniatur krytycznych*. Katowice 2015.
- KISIEL M.: *Od Różewicza. Małe szkice o poezji*. Katowice 1999.
- KISIEL M.: *Pamięć, biografia, słowo. Szkice o poetach dwóch generacji*. Katowice 2000.
- KISIEL M.: *Zmiana. Z problemów świadomości literackiej przełomu 1955–1959 w Polsce*. Katowice 1999.
- KLUBA A.: *Autoteliczność, referencyjność, niewyraźność. O nowoczesnej poezji polskiej (1918–1939)*. Wrocław 2004.
- KŁAK T.: *Reporter róż. Studia i szkice literackie*. Katowice 1978.
- KOŁAKOWSKI L.: *Czy Pan Bóg jest szczęśliwy i inne pytania*. Kraków 2009.
- KOŁAKOWSKI L.: *Herezja*. Kraków 2010.
- KOPALIŃSKI W.: *Słownik symboli*. Warszawa 1990.

- KORNHAUSER J.: *Uśmiech Sfinksa. O poezji Zbigniewa Herberta*. Kraków 2001.
- KOSTUREK J.: *Bóg w poezji Stanisława Barańczaka – reżyser losu i świadek istnienia*. „Archiwum Emigracji. Studia – Szkice – Dokumenty” 2011, nr 1–2 (14–15).
- KOZIOŁ P.: *Prywatyzacja zaświatów*. „Lampa” 2009, nr 5.
- KOZIOŁ P.: *Przerwane procesy. Szkice o poezji najnowszej*. Warszawa 2011.
- KRISTEVA J.: *Ta niewiarygodna potrzeba wiary*. Przeł. A. TURCZYN. Kraków 2010.
- KRUSZEWSKI W.: *Deus desideratus. Sacrum w poetyckim dziele Tadeusza Różewicza*. Lublin 2005.
- KUBIŃSKI G.: *Figury i wydarzenia. Filozofia liminalna: Agamben, Badiou, Negri*. Warszawa 2011.
- KUCZYŃSKA-KOSCHANY K.: *Człowiek to nie jest piękne zwierzę?*. „Topos” 2007, nr 4.
- Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*. Red. M.P. MARKOWSKI, R. NYCZ. Kraków 2012.
- Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*. Red. R. NYCZ, T. WALAS. Kraków 2012.
- Kulturowe paradygmaty końca. Studia komparatystyczne*. Red. J.C. KAŁUŻNY, A. ŻYWIOŁEK. Częstochowa 2013.
- KWIATKOWSKI J.: *Magia poezji. O poetach polskich XX wieku*. Kraków 1995.
- LACQUE-LABARTHE P.: *Poezja jako doświadczenie*. Przeł. J. MORGANŚKI. Gdańsk 2004.
- LE GOFF J.: *Narodziny czyśćca*. Przeł. K. KOCJAN. Warszawa 1997.
- LEGEŻYŃSKA A.: *Co kryje ogród w Milanówku*. „Polonistyka” 2004, nr 1.
- LEGEŻYŃSKA A.: *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*. Poznań 1999.
- LEGEŻYŃSKA A.: *Muzyka ziemską, muzyka ziemi*. „Polonistyka” 2003, nr 5.
- LEGEŻYŃSKA A.: *Wisława Szymborska*. Poznań 1996.
- LEGEŻYŃSKA A.: *Wisława Szymborska*. Poznań 1997.
- LÉVINAS E.: *Filozoficzne określenie idei kultury. Dane etnograficzne*. Przeł. B. SKARGA. „Studia Filozoficzne” 1984, nr 9.
- Liryka polska XX wieku. Analizy i interpretacje. Seria pierwsza*. Red. W. WÓJCIK. Katowice 1994.

- Liryka polska XX wieku. Analizy i interpretacje. Seria piąta.* Red. D. OPAC-
KA-WALASEK, przy współudziale P. MAJERSKIEGO. Katowice 2010.
- Literatura wobec niewyrażalnego. Z dziejów form artystycznych w literatu-
rze polskiej.* Red. W. BOLECKI, E. KUŹMA. Łódź 1998.
- LUCKMANN T.: *Niewidzialna religia. Problem religii w nowoczesnym spo-
łeczeństwie.* Przeł. L. BLUSZCZ. Kraków 2011.
- LYOTARD J.F.: *Wzniosłość i awangarda.* Przeł. M. BIEŃCZYK. „Teksty Dru-
gie” 1996, nr 2–3.
- ŁAPIŃSKI Z.: *Dwaj nowocześni: Leśmian i Przyboś.* „Teksty Drugie” 1994,
nr 5–6.
- ŁEBKOWSKA A.: *Fikcja jako możliwość. Z przemian prozy XX wieku.* Kra-
ków 1991.
- ŁUKASIEWICZ J.: *Herbert.* Wrocław 2001.
- ŁUKASIEWICZ J.: *Zagłoba w piekle.* Kraków 1965.
- MARKOWSKI M.P.: *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Wit-
kacy.* Kraków 2007.
- MARKOWSKI M.P.: *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona
do Kartezjusza.* Gdańsk 1999.
- MARKOWSKI M.P.: *Słońce, możliwość, radość.* Wołowiec 2010.
- MARKOWSKI M.P.: *Życie na miarę literatury. Eseje.* Kraków 2009.
- MASŁOWSKI M.: *Wobec nicości. Miłosz – dysydent.* „Postscriptum Polo-
nistyczne” 2011, nr 1.
- MCCLURE J.A.: *Półwiary. Literatura postsekularna w czasach Pynchona
i Morrison.* Przeł. T. UMERLE. Kraków 2016.
- MCGRATH A.: *Historia nieba.* Przeł. J. BIELAS. Kraków 2009.
- Mickiewicz czyli wszystko. Z Jarosławem Markiem Rymkiewiczem rozma-
wia Adam Poprawa.* Warszawa 1994.
- MIKOŁAJCZAK M.: *Podjąć przerwany dialog. O poezji Urszuli Koziół.* Kra-
ków 2000.
- MIKOŁAJCZAK M.: *Pomiędzy końcem a apokalipsą. O wyobraźni poetyckiej
Zbigniewa Herberta.* Toruń 2013.
- MIKOŁAJEWSKI J.: *Rzymska komedia.* Warszawa 2011.
- Milczenie: antropologia – hermeneutyka.* Red. A. REGIEWICZ, A. ŻYWIO-
ŁEK. Częstochowa 2014.
- MIŁOSZ C.: *Ogród nauk.* Lublin 1991.
- MINOIS G.: *Historia piekła.* Przeł. A. DĘBSKA. Warszawa 1996.
- Mistrz świata. Szkice o twórczości Marcina Świetlickiego.* Red. P. ŚLIWIŃSKI.
Kraków 2011.

- MIZERKIEWICZ T.: *Po tamtej stronie tekstów. Literatura polska a nowo-
czesna kultura obecności*. Poznań 2013.
- MORAWIEC A.: *Pisarska podróż Ryszarda Krynickiego*. „Acta Universitatis
Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2011, t. 14, nr 2 (19).
- MYSZKOWSKI K.: *Czyścić ciszy*. „Odra” 1990, nr 4.
- NANCY J.L.: *Corpus*. Przeł. M. KWIETNIEWSKA. Gdańsk 2002.
- Narracje po końcu (wielkich) narracji. Kolekcje, obiekty, symulakra...* Red.
H. GOSK, A. ZIENIEWICZ. Warszawa 2007.
- Nic nie jest pewne. O twórczości Ewy Lipskiej*. Red. A. MORAWIEC, B. WOL-
SKA. Łódź 2005.
- Nie w pierwszym szeregu. O poetach lat 90*. Red. T. CIEŚLAK, T. DALA-
SIŃSKI. Toruń 2015.
- Niepewna jasność tekstu. Szkice o twórczości Zbigniewa Herberta 1998–
2008*. Red. J.M. RUSZAR. Kraków 2009.
- Niepojęty przypadek. O poezji Wisławy Szymborskiej*. Red. J. GRĄDZIEL-
-WÓJCIK, K. SKIBSKI. Kraków 2015.
- NIESPOREK K.: *„Ja” Świetlickiego*. Katowice 2014.
- NIEUKERKEN A. VAN: *Ironiczny konceptyzm: nowoczesna polska poezja
metafizyczna w kontekście anglosaskiego modernizmu*. Kraków 1998.
- Nowa poezja polska. Twórcy – tematy – motywy*. Red. T. CIEŚLAK, K. PIE-
TRYCH. Kraków 2009.
- Nowoczesność po ponowoczesności*. Red. G. DZIAMSKI, E. REWERS. Po-
znań 2007.
- NYCZ R.: *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*. Wrocław
1997.
- NYCZ R.: *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowocze-
snej literaturze polskiej*. Kraków 2001.
- NYCZ R.: *Prywatna księga różności*. „Teksty” 1981, nr 4–5.
- NYCZ R.: *Tropy „Ja”. Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostat-
niego stulecia. Wyjaśnienia wstępne*. „Teksty Drugie” 1994, nr 2 (26).
- NYCZEK T.: *Jarmark cudów. 30 × Szymborska*. Warszawa 2015.
- „Obchodzę urodziny z daleka...” Szkice o poezji Stanisława Barańczaka*. Red.
J. DEMBIŃSKA-PAWELEC, D. PAWELEC. Katowice 2007.
- OCHMANN J.: *Nicość realna w interpretacji Heideggera, Sartre’a, Weltego,
Nehera i filozofów Bliskiego i Dalekiego Wschodu*. „Poznańskie Studia
Teologiczne” 2009, t. 23.
- OLEJNICZAK J.: *Eurydyka, Orfeusz. Miłość, śmierć, poezja*. „Świat
i Słowo” 2006, nr 1.

- OLSZAŃSKI G.: *Śmierć udomowiona. Szkice o wyobraźni poetyckiej Ewy Lipskiej*. Katowice 2006.
- OLSZAŃSKI G.: *Wiek męski: epopeja rozkładu. Motywy senilne w poezji polskiej po 1989 roku (Marcin Świetlicki, Jacek Podsiadło i inni poeci)*. Katowice 2015.
- OLSZEWSKI M.: *Elegie peryferyjne Dariusza Suski*. „Studium” 2001, nr 1.
- OPACKA-WALASEK D.: *Chwile i eony. Obrazy czasu w polskiej poezji drugiej połowy XX wieku*. Katowice 2005.
- OPACKA-WALASEK D.: *Pasaże liryczne*. Katowice 2013.
- OPACKA-WALASEK D.: „...pozostać wiernym niepewnej jasności”. *Wybrane problemy poezji Zbigniewa Herberta*. Katowice 1996.
- OPACKI I.: *Strofa z „Paryża”*. „Postscriptum” 1992, nr 2.
- PANAS P.: *Opisanie świata. Szkice o poezji Marcina Świetlickiego*. Kraków 2014.
- PARANDOWSKI J.: *Mitologia. Wierzenia i podania Greków i Rzymian*. Warszawa 1979.
- PAWELEC D.: *Debiuty i powroty. Czytanie w czas przełomu*. Katowice 1998.
- PAWELEC D.: *Od kołysanki do trenów. Z hermeneutyki form poetyckich*. Katowice 2006.
- PAWELEC D.: *Poezja Stanisława Barańczaka. Reguły i konteksty*. Katowice 1992.
- PERKOWSKA H.: *Bóg filozofów XX wieku. Wybrane koncepcje*. Poznań 2001.
- Pierwsza połowa Marcina. Szkice o twórczości Marcina Świetlickiego*. Red. E. KLEDZIK, J. ROSZAK. Poznań 2012.
- Pisanie Białoszewskiego. Szkice*. Red. M. GŁOWIŃSKI, Z. ŁAPIŃSKI. Warszawa 1993.
- Pismo chmur. Studia i szkice o poezji Ryszarda Krynickiego*. Red. P. PRÓCHNIAK. Kraków 2014.
- Po Dantem. Wybór materiałów z VIII Konferencji Pracowników Naukowych i Studentów Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej UŚ*. Red. J. OLEJNICZAK. Katowice 1996.
- Poeci czytają Herberta*. Red. A. FRANASZEK. Kraków 2009.
- Pojęcia kielkujące z rzeczy. Filozoficzne inspiracje twórczości Zbigniewa Herberta*. Red. J.M. RUSZAR. Kraków 2010.
- Postmodernizm. Antologia przekładów*. Red. R. NYCZ. Kraków 1996.
- Poznawanie Herberta. Wybór*. A. FRANASZEK. Kraków 1998.
- Poznawanie Herberta 2*. Red. A. FRANASZEK. Kraków 2000.

- Poznanwanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety.* Red. J. KWIATKOWSKI. Kraków 1985.
- Poznanwanie Miłosza 2. Część 1. 1980–1998.* Red. A. FIUT. Kraków 2000.
- Poznanwanie Miłosza 3. 1999–2010.* Red. A. FIUT. Kraków 2011.
- PRATCHETT T.: *Faust Eryk.* Przeł. P.W. CHOLEWA. Warszawa 2012.
- PRÓCHNIAK P.: *Wiersze na wietrze (szkice, notatki).* Kraków 2008.
- PRZYBYLSKI R.: *To jest klasycyzm.* Warszawa 1978.
- REGIEWICZ A.: *Kerygmaticzne figury interpretacji.* Kraków 2016.
- Religia. Encyklopedia PWN.* Red. T. GADACZ, B. MILERSKI. T. 1–10. Warszawa 2001–2003.
- Religijne aspekty literatury polskiej XX wieku.* Red. M. JASIŃSKA-WOJTKOWSKA, J. ŚWIĘCH. Lublin 1997.
- RORTY R.: *Filozofia jako polityka kulturalna.* Przeł. B. BARAN. Warszawa 2009.
- RORTY R., VATTIMO G.: *Przyszłość religii.* Przeł. S. KRÓLAK. Kraków 2010.
- RUTKOWSKI R.: *Ja, Lipska.* „Fraza” 2003, nr 3.
- RYBAK M.: *Rozbiórka. Wiersze, rozmowy i portrety 26 poetów.* Wrocław 2007.
- RZEPIŃSKA M.: *Siedem wieków malarstwa europejskiego.* Wrocław 1986.
- SÁ CAVALCANTE SCHUBACK M.: *Pochwała nicości. Eseje o hermeneutyce filozoficznej.* Przeł. L. NEUGER. Kraków 2008.
- Sacrum w literaturze.* Red. J. GOTFRYD, M. JASIŃSKA-WOJTKOWSKA, S. SAWICKI. Lublin 1983.
- SARNA P.: *Przypisy do nicości. Poezja Zbigniewa Bieńkowskiego.* Mikołów 2010.
- SARNA P.: *Śląska awangarda. Poeci grupy Kontekst.* Katowice 2004.
- SARTRE J.P.: *Byt i nicość. Zarys ontologii fenomenologicznej.* Przeł. J. KIEŁBASA, P. MRÓZ, R. ABRAMCIÓW, R. RYZIŃSKI, P. MAŁOCHLEB. Kraków 2007.
- SAWICKI S.: *Polska liryka religijna.* Lublin 1984.
- SCHOUPPE F.X.: *Czyścić w świetle legend i żywotów świętych.* Przeł. M.H. KOTLARZ. Gdańsk 2010.
- SIWCZYK K.: *Kinkiety w piekle. Felietony, teksty, rozmowy.* Mikołów 2012.
- SKRENDÓ A.: *Tadeusz Różewicz i granice literatury. Poetyka i etyka transgresji.* Kraków 2002.
- SKUBALANKA T.: *Herbert, Szymborska, Różewicz. Studia stylistyczne.* Lublin 2008.
- SŁAWEK T.: *NICowanie świata. Zdania z Szekspira.* Katowice 2012.

- SŁAWEK T.: *U-bywanie. Człowiek, świat, przyjaźń w twórczości Williama Blake'a*. Katowice 2001.
- SŁAWEK T.: *Żagłowiec, czyli przeciw swojskości*. Katowice 2006.
- Słowa? Tchnienia? O poezji Ryszarda Krynickiego. Red. P. ŚLIWIŃSKI. Poznań 2009.
- Słownik literatury polskiej XX wieku. Red. A. BRODZKA. Wrocław 1992.
- Słownik schulzowski. Oprac. i red. W. BOLECKI, J. JARZĘBSKI, S. ROSIEK. Gdańsk 2006.
- SŁYWIŃSKI O.: *Milczenie jako inność*. „Przegląd Humanistyczny” 2004, nr 2.
- SOBOLEWSKA A.: *Maksymalnie udana egzystencja*. Warszawa 1997.
- SOKOLSKI J.: *Staropolskie zaświaty. Obraz piekła, czyśćca i nieba w renesansowej i barokowej literaturze polskiej wobec tradycji średniowiecza*. Wrocław 1994.
- SOŁTYS-LEWANDOWSKA E.: *O „ocalającej nieporządek rzeczy” polskiej poezji metafizycznej i religijnej drugiej połowy XX i początków XXI wieku*. Kraków 2015.
- SOŚNICKI D.: *Listopadowe wędrówki umarłego*. „Czas Kultury” 2006, nr 4.
- SPÓLNA A.: *Nowe „Treny”? Polska poezja żałobna po drugiej wojnie światowej a tradycja literacka*. Kraków 2007.
- SPRUTTA J.: *Symbolika dłoni w ikonie. Studium teologiczno-ikonograficzne*. „Poznańskie Studia Teologiczne” 2004, t. 17.
- STAŁA K.: „Święte słowo jest”. *Miłoszowskie paradoksy bycia*. „Znak” 1993, nr 5.
- STAŁA M.: *Blisko wiersza. 30 interpretacji*. Kraków 2013.
- STAŁA M.: *Chwile pewności. 20 szkiców o poezji i krytyce*. Kraków 1991.
- STAŁA M.: *Druga strona. Notatki o poezji współczesnej*. Kraków 1997.
- STAŁA M.: *Niepojęte: jest. Urywki nienapisanej książki o poezji i krytyce*. Wrocław 2011.
- STAŁA M.: *O porządkowaniu poezji polskiej po roku 1989. Jedenaście uwag zmęczonego krytyka*. „Dekada Krakowska” 2015, nr 6.
- STAŁA M.: *Trzy nieskończoności. O poezji Adama Mickiewicza, Bolesława Leśmiana i Czesława Miłosza*. Kraków 2001.
- STANKOWSKA A.: *Awangardowy wnuk Leśmiana*. „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2009, nr 16 (36).
- STANKOWSKA A.: *Dramat języka – dramat słowa*. „Arkusz” 1998, nr 1.
- STANKOWSKA A.: *Przedustawny porządek wyobraźni Zbigniewa Bieńkowskiego*. „Pamiętnik Literacki” 1997, nr 88 (1).

- STIEGLER B.: *Technics and Time*. Vol. 1. *The Fault of Epimetheus*. Translated by: R. BEARDSWORTH, G. COLLINS. Stanford 1998.
- Strychy/piwnice. Inne przestrzenie*. Red. A. ŚWIEŚCIAK, S. TRELA. Katowice 2015.
- Stulecie „Sadu rozstajnego”*. Red. U. PILCH, M. STAŁA. Kraków 2014.
- SZCZERBA W.: *A Bóg będzie wszystkim we wszystkim... Apokatastaza Grzegorza z Nyssy. Tło, źródła, kształt koncepcji*. Kraków 2008.
- SZCZERBA W.: *Koncepcja wiecznego powrotu w myśli wczesnochrześcijańskiej*. Wrocław 2001.
- Szkice o poezji Aleksandra Wata*. Red. J. BRZOZOWSKI, K. PIETRZYCH. Warszawa 1999.
- Ścieżkami pisarzy. Miasto jako przestrzeń życia twórców*. T.2. Red. A. GROCHOWSKA, M. MUS. Kraków 2015.
- Ślady, zerwania, powroty... Metafizyka i religia w literaturze współczesnej*. Red. E. SOŁTYS-LEWANDOWSKA, Kraków 2015.
- ŚLIWIŃSKI P.: *Przygody z wolnością. Uwagi o poezji współczesnej*. Kraków 2002.
- ŚLIWIŃSKI P.: *Świat na brudno. Szkice o poezji i krytyce*. Warszawa 2007.
- Świat integralny. Pół wieku twórczości Tadeusza Różewicza*. Materiały konferencji literackiej z 14 listopada 1994. Red. M. KISIEL. Katowice 1994.
- Światy poetyckie Andrzeja Szuby*. Red. M. KISIEL, P. MAJERSKI. Katowice 2016.
- ŚWIEŚCIAK A.: *Lekcje nieobecności. Szkice o najnowszej poezji polskiej (2001–2010)*. Mikołów 2010.
- ŚWIEŚCIAK A.: *Melancholia versus tradycja. Jarosław Marek Rymkiewicz. „Przestrzenie Teorii”* 2010, nr 13.
- ŚWIEŚCIAK A.: *Melancholia w poezji polskiej po 1989 roku*. Kraków 2010.
- ŚWIEŚCIAK A.: *Miron Białoszewski: alienacja i utopia. O neoawangardowych kontekstach poezji Białoszewskiego*. „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2014, nr 24.
- ŚWIEŚCIAK A.: *Przemiany poetyki Ryszarda Krynickiego*. Kraków 2004.
- ŚWIEŚCIAK A.: *Powolne zanikanie Ryszarda Krynickiego*. „Opcje” 1998, nr 1.
- ŚWIĘCH J.: *Literatura polska w latach II wojny światowej*. Warszawa 1997.
- TAUBES J.: *Zachodnia eschatologia*. Przeł. A. SERAFIN. Warszawa 2016.
- TAYLOR CH.: *Etyka autentyczności*. Przeł. A. PAWELEC. Kraków 1996.

- TAYLOR CH.: *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*. Przeł. M. GRUSZCZYŃSKI. Warszawa 2001.
- TCHÓRZEWSKI A.: *Imperatyw w „Placu”*. „Poezja” 1984, nr 10.
- TISCHNER Ł.: *Miłosz w krainie odczarowanej*. Gdańsk 2011.
- TOMASIK W.: *Ikona nowoczesności. Kolej w literaturze polskiej*. Wrocław 2007.
- TOMASIK W.: *Pociąg do nowoczesności. Szkice kolejowe*. Warszawa 2014.
- TURNER A.K.: *Historia piekła*. Przeł. J. JARNIEWICZ. Gdańsk 1996.
- Twórczość niepozorna. Szkice o literaturze*. Red. J. GRĄDZIEL-WÓJCIK, A. KWIATKOWSKA, L. MARZEC. Kraków 2015.
- VAN HEUCKELOM K.: „*Patrzeć w promień od ziemi odbity*”. O wizualności w poezji Czesława Miłosza. Warszawa 2004.
- VAN HEUCKELOM K.: *Tropem myśliwego. Echa Mickiewiczowskie w poezji Czesława Miłosza (i nie tylko)*. „Postscriptum Polonistyczne” 2011, nr 1 (7).
- VASOLI C.: *Myśl Dantego. Cztery studia*. Przeł. P. SALWA. Warszawa 1998.
- W wierszu i między wierszami. Szkice o twórczości Bohdana Zadury*. Red. P. ŚLIWIŃSKI. Poznań 2013.
- WASIEWICZ J.: *Oblicza nicości. Z dziejów nihilizmu europejskiego w XIX wieku*. Wrocław 2010.
- WAT A.: *Bezrobotny Lucyfer. Opowieści*. Kraków 2009.
- WAT A.: *Mój wiek. Pamiętnik mówiony*. Część 2. Rozmowy prowadził i przedmową opatrzył C. MIŁOSZ. Do druku przygotowała L. CIOŁKOSZOWA. Warszawa 1990.
- WEBER M.: *Racjonalność, władza, odczarowanie*. Przeł. M. HOLONA. Poznań 2004.
- WEDEMANN M.: *Niebo czy literatura? (Odwroćenia i odwroty Marcina Świetlickiego)*. „Czas Kultury” 1996, nr 3.
- WĘGRZYŃIAKOWA A.: *Nie ma rozpusty większej niż myślenie. O poezji Wisławy Szymborskiej*. Katowice 1996.
- WINIECKA E.: *Białoszewski sylleptyczny*. Poznań 2006.
- WINIECKA E.: *Z wnętrza dystansu. Leśmian – Karpowicz – Białoszewski – Miłobędzka*. Poznań 2012.
- WITTLIN J.: *Orfeusz w piekle XX wieku*. Kraków 2000.
- WOJDA D.: *Milczenie słowa. O poezji Wisławy Szymborskiej*. Kraków 1996.
- Woroszyński. *Wieczór wspomnień*. Red. I. SMOLKA. Kraków 1997.
- WRÓBEL S.: *Perpetuum mobile istoty śmiertelnie protetycznej*. „Znak” 2015, nr 722–723.

- WYKA M.: *Szkice z epoki powinności*. Kraków 1992.
- Wymiary powrotu w literaturze. Red. M. GARBACIK, P. KAWULOK, A. NOWAKOWSKI, N. PALICH, T. SURDYKOWSKI. Kraków 2012.
- Wyobrażenia poetycka XX i XXI wieku. Red. A. CZABANOWSKA-WRÓBEL, M. MARCHAJ. Kraków 2013.
- WYSZYŃSKA K.: *Sukcesorzy Pana Cogito*. Katowice 2016.
- ZAJAS K.: *Miłosz i filozofia*. Kraków 1997.
- ZALESKI M.: *Zamiast. O twórczości Czesława Miłosza*. Kraków 2005.
- Zamieranie. Interpretacje. Red. G. OLSZAŃSKI, D. PAWELEC. Katowice 2007.
- ZARĘBIANKA Z.: *Poezja wymiaru sanctum. Kamieńska, Jankowski, Twardowski*. Lublin 1992.
- ŽIŽEK S.: *O wierze*. Przeł. B. BARAN. Warszawa 2008.
- ŽUKOWSKI T.: *Obrazy Chrystusa w twórczości Aleksandra Wata i Tadeusza Różewicza*. Warszawa 2014.

Źródła internetowe

- BACZEWSKI M.K.E.: *Przepaść*. „Pobocza” 2006, nr 4 (26) [online]. Dostępny w internecie: <http://kwartalnik-pobocza.pl/pob26/mbaczewski.html> [dostęp: 25.11.2013].
- BACZEWSKI M.K.E.: *Słowa*. „Pobocza” 2006, nr 4 (26) [online]. Dostępny w internecie: <http://kwartalnik-pobocza.pl/pob26/mbaczewski.html> [dostęp: 25.11.2013].
- „Bestiarium”, Tomasz Różycki – recenzja [online]. Dostępny w internecie: http://www.literatura.unreal-fantasy.pl/879/a/Bestiarium_Tomasz_Rozycki_recenzja.html [dostęp: 11.11.2015].
- BIELIK-ROBSON A.: *Strażniczka realnego, czyli psychoanaliza jako szansa na renesans metafizyki*. „Kronos” [online]. Dostępny w internecie: <http://www.kronos.org.pl/index.php?23275,379> [dostęp: 26.02.2015].
- BORKOWSKA G.: *Wiersze amerykańskie, Hartwig, Julia*. Wyborcza.pl [online]. Dostępny w internecie: <http://wyborcza.pl/1,75517,844008.html#ixzz3qLtXEtHH> [dostęp: 02.11.2015].
- Czyścić mój. Kobieta.pl [online]. Dostępny w internecie: <http://wiersze.kobieta.pl/wiersze/czysciec-moj-401278> [dostęp: 02.02.2016].

- FRANASZEK A.: *Dlaczego nikt nie lubi nowej poezji?*. Wyborcza.pl [online]. Dostępny w internecie: http://wyborcza.pl/magazyn/1,136823,15666202,Dlaczego_nikt_nie_lubi_nowej_poezji_.html?disableRedirects=true [dostęp: 27.01.2016].
- JANOWSKA K.: *Przewodnik po polskiej poezji współczesnej. Federacja niepodległych nisz*. Polityka.pl [online]. Dostępny w internecie: <http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/spoleczenstwo/150512,1,przewodnik-po-polskiej-poezji-wspolczesnej.read> [dostęp: 11.12.2015].
- Jednym kopnięciem strącony w limbo? O recepcji twórczości Czesława Miłosza w latach 2004–2009*. Rozmowa redakcyjna z udziałem Aleksandra Fiuta, Andrzeja Franaszka, Jerzego Ilga, Marty Wyki, Joanny Zach. „Dekada Literacka” 2009, nr 4 [online]. Dostępny w internecie: <http://www.dekadaliteracka.com.pl/?id=4614> [dostęp: 20.01.2016].
- KLEJNOCKI J.: *Poezja polska w ostatnich 20 latach XX wieku*. Culture.pl [online]. Dostępny w internecie: <http://culture.pl/pl/artukul/poezja-polska-w-ostatnich-20-latach-xx-wieku> [dostęp: 11.12.2015].
- KOBIERSKI R.: *Światło, nic ponadto*. Port Literacki [online]. Dostępny w internecie: <http://portliteracki.pl/przystan/teksty/swiatlo-nic-ponadto/> [dostęp: 26.11.2015].
- NOWACKI D.: *Koszmar nocy letniej*. TygodnikPowszechny.pl [online]. Dostępny w internecie: <https://www.tygodnikpowszechny.pl/koszmar-nocy-letniej-15790> [dostęp: 11.12.2015].
- OLSZEWSKI M.: *Przebudzenie do śmierci*. BiuroLiterackie.pl [online]. Dostępny w internecie: <http://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/recenzje/przebudzenie-do-smierci/> [dostęp: 27.01.2016].
- PIOTROWSKA-GROT M.: *Chciałbyś usłyszeć, jak to jest w starości? Realistyczny i metafizyczny wymiar starości w późnej poezji Czesława Miłosza* (praca magisterska). Śląska Biblioteka Cyfrowa [online]. Dostępne w internecie: http://www.sbc.org.pl/Content/34790/piotrowska-grot_magdalena-chcialbys-uslyszec.pdf [dostęp: 20.12.2015].
- Recenzje książek o czyścicu wydanych w ostatnich latach [online]. Dostępny w internecie: http://katolik.d500.pl/index.php?option=com_kunena&func=view&catid=182&id=2238&limit=7&limitstart=7&Itemid=121 [dostęp: 25.02.2016].
- SOBOLEWSKI T.: *Pochwała słabej wiary – 10. rocznica śmierci Czesława Miłosza*. Wyborcza.pl [online]. Dostępny w internecie: http://wyborcza.pl/1,75517,16474911,Pochwala_slabej_wiary__10__rocznica_smierci_Czeslaw.html [dostęp: 14.08.2014].

- STRÓZIK S.: *Errata do erotyzmu (Georges Bataille: „Erotyzm”)*. „artPapier” 2016, nr 4 (292) [online]. Dostępny w internecie: <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=297&artykul=5399> [dostęp: 20.02.2016].
- SUSKA D.: *Późny kwiecień*. Dwutygodnik.com [online]. Dostępny w internecie: <http://www.dwutygodnik.com/artykul/617-wiersz.html> [dostęp: 02.01.2015].
- ŚLIWIŃSKI P.: *Elegie, treny, sny, Maj, Bronisław*. Wyborcza.pl [online]. Dostępny w internecie: <http://wyborcza.pl/1,75517,1543276.html> [dostęp: 18.01.2016].
- ŚLIWIŃSKI P.: *Kra, Podsiadło, Jacek*. Wyborcza.pl [online]. Dostępny w internecie: <http://wyborcza.pl/1,75475,2972548.html#ixzz3pZguZjAb> [dostęp: 25.10.2015].
- TORUŃCZYK B.: *Opowieści o pokoleniu 1968 [8]. Kim byliśmy, kim jesteśmy, skąd i dokąd zmierzamy?*. Dwutygodnik.com [online]. Dostępny w internecie: <http://www.dwutygodnik.com/artykul/754-opowiesci-o-pokoleniu-1968-8.html> [dostęp: 06.06.2015].
- WALIGÓRSKI A.: *Czyścić i piekło*. Wywrota.pl [online]. Dostępny w internecie: <http://literatura.wywrota.pl/wiersz-klasyka/36802-andrzej-waligorski-czyszcic-i-pieklo.html> [dostęp: 12.01.2016].
- WOJTOŃ M.: *Projectile* [online]. Dostępny w internecie: <https://aperfectlimbo.wordpress.com/2011/12/18/> [dostęp: 02.02.2016].
- WOŹNIAK M.: *Kontenery i duchy*. Wakat [online]. Dostępny w internecie: <http://wakat.sdk.pl/kontenery-i-duchy/> [dostęp: 21.05.2015].

Wywiady

- „Chcę wierzyć”. Rozmowa z Czesławem Miłoszem. Rozm. przepr. O. GLAN-DYS. W: MIŁOSZ C: *Historie ludzkie. Pierwodruki 1983–2006*. „Zeszyty Literackie” 2007, nr 5 (numer specjalny).
- Niezwyczajnie zwykłe. Z Michałem Głowińskim rozmawia Janusz Majcherek. „Teatr” 1993, nr 5.
- OSTAŁOWSKA L.: *Myślę, więc nie ma mnie*. Rozmowa z Jerzym Ficowskim. „Gazeta Wyborcza. Duży Format” [online]. Dostępny w internecie: http://wyborcza.pl/duzyformat/1,127823,12667458,Mysle_wiec_nie_ma_mnie.html [dostęp: 06.10.2014].

- Poddać się Wiatrowi. Z Wojciechem Wenclem o nowym poemacie, doświadczeniu grzechu i Bożej miłości rozmawia Szymon Babuchowski.* „Gość Niedzielny” 2005, nr 11. Gość.pl [online]. Dostępny w internecie: <http://gosc.pl/doc/803715.Poddac-sie-Wiatrowi> [dostęp: 22.08.2015].
- SŁOWIK Z.: *Ponowoczesny świat i jego wyzwania. Rozmowa z profesorem Zygmunt Baumanem.* „Res Humana” 2003, nr 2 (63).
- ŚLIWIŃSKI P.: *Czytajcie poetów, bo zginiecie.* Rozm. przepr. V. SZOSTAK. Wyborcza.pl [online]. Dostępny w internecie: <http://wyborcza.pl/duzyformat/1,150178,19575416,prof-sliwinski-czytajcie-poetow-bo-zginiecie.html?disableRedirects=true> [dostęp: 04.02.2016].
- To jest tylko koniec. Z Dariuszem Suską o książce „Czysta ziemia” rozmawia Anna Krzywania.* PortLiteracki.pl [online]. Dostępne w internecie: <http://portliteracki.pl/przystan/teksty/to-jest-tylko-koniec/> [dostęp: 14.12.2016].

INDEKS OSÓB

A

Abramciów Rafał 245, 456
Adorno Theodor 186, 379, 444
Alighieri Dante 10, 35, 50, 51, 58,
159, 163, 169, 174, 175, 176,
193, 296, 298, 299, 301, 302,
303, 304, 307, 308, 313, 314,
321, 322, 351, 352, 353, 356,
357, 359, 379, 390, 397, 399,
408, 436, 446, 448, 455, 458
Ariès Philippe 186, 444
Augé Marc 22, 444
Augustyniak Piotr 352, 354

B

Bachelard Gaston 136, 324, 409,
410, 444
Baczewski Marek Krystian Ema-
nuel 84, 287, 306, 441, 459
Balbus Stanisław 71, 444
Balcerzan Edward 118, 444
Banasiak Bogdan 51, 308, 447
Baran Bogdan 170, 211, 243, 244,
448, 449, 450, 455, 459
Baran Marcin 436
Barańczak Stanisław 27, 39, 40,
41, 42, 71, 77, 97, 98, 107, 118,
123, 128, 129, 130, 131, 132,
211, 215, 242, 279, 284, 285,

344, 345, 346, 353, 362, 363,
436, 441, 444, 445, 446, 447,
450, 451, 454, 466, 470
Baron-Milian Marta 199, 444
Barrow John David 246, 250, 251,
444
Bartkowiak-Lerch Magdalena
444
Bataille Georges 236, 461
Baudrillard Jean 142, 444
Bauman Zygmunt 34, 142, 257,
407, 412, 413, 427, 444, 445,
462
Bąkowska Eligia 57, 186, 447
Beardsworth Richard 249, 457
Benjamin Walter 60, 404, 407
Benn Gottfried 367, 368, 445
Bernacki Marek 191, 445
Białoszewski Miron 26, 30, 41,
44, 175, 264, 265, 266, 267,
298, 356, 357, 358, 359, 366,
367, 399, 400, 401, 402, 417,
430, 436, 441, 448, 454, 458,
459, 466, 470
Biedrzycki Krzysztof 93, 97, 98,
118, 128, 129, 344, 444, 445
Bielas Jacek 19, 135, 452

Bielik-Robson Agata 18, 43, 44,
46, 60, 73, 96, 111, 249, 373,
407, 427, 445, 447, 460
Bielska Magdalena 437
Bieńczyk Marek 261, 407, 445, 452
Bieńkowski Zbigniew 247, 248,
249, 250, 251, 252, 291, 441,
455, 457
Blake William 293, 456
Bloom Harold 73, 445
Bluszcz Lucjan 18, 452
Błoński Jan 38, 39, 59, 60, 122,
160, 173, 365, 445
Bocheński Jacek 259
Bogalecki Piotr 46, 47, 94, 98, 99,
100, 126, 363, 384, 422, 445,
447
Bolecki Włodzimierz 15, 261, 452,
456
Bonowicz Wojciech 432, 443
Borkowska Grażyna 182, 460
Borowiec Jarosław 137
Bosing Walter 347, 445
Breza Tadeusz 261
Brodzka Alina 13, 456
Brook Peter 254, 445
Brzozowski Jacek 233, 252, 265,
417, 443, 457
Bukowski Piotr 168, 169, 446
Burkot Stanisław 329, 331, 446
Bursa Andrzej 335, 336, 339, 446

C

Caputo John D. 46, 47, 128, 422,
Ceccherelli Andrea 159, 299, 300,
446
Celan Paul 163, 268, 269, 270, 384,
441
Certeau Michel de 22, 446
Cholewa Piotr 455
Christians Ludwik 317
Chrzanowski Mateusz 335, 336,
339, 446
Chudak Henryk 136, 324, 444
Chwin Stefan 346, 446
Chymkowski Roman 22, 444
Cicha Magdalena 115, 446
Cieślak Tomasz 141, 291, 415, 446,
453
Ciołkoszowa Lidia 425, 458
Cioran Emil 306, 307, 446
Collins George 249, 457
Cudak Romuald 264, 446
Czabanowska-Wróbel Anna 90,
91, 196, 373, 446, 449, 459
Czaja Dariusz 269, 297, 446
Czaja Kamila 421
Czapliński Przemysław 93, 143,
305, 446

D

Dabert Dobrochna 437, 438, 447
Dalasiński Tomasz 291, 453
Danielewicz Zbigniew 19, 58, 148,
447
Dawkins Richard 165, 447
Dąbrowski Witold 340, 423

Dehnel Jacek 103, 233
 Deleuze Gilles 51, 306, 447
 Delumeau Jean 32, 57, 447
 Dembińska-Pawelec Joanna 19,
 26, 27, 42, 71, 107, 108, 130,
 210, 398, 436, 447, 454
 Drewnowski Tadeusz 256, 447
 Drozdowski Bohdan 85, 318, 442
 Dybciak Krzysztof 168
 Dybel Paweł 48, 447
 Dziadek Adam 210, 343, 420, 447
 Dziamski Grzegorz 142, 407, 453
 Dzień Mirosław 21, 25, 207, 321

E

Eagleton Terry 94, 150, 170, 448
 Eco Umberto 23, 71, 394, 415, 448

F

Fazan Jarosław 26, 138, 448
 Ficowski Jerzy 85–89, 462
 Fiut Aleksander 16, 59, 60, 104,
 159, 160, 168, 172, 222, 301,
 337, 338, 346, 348, 363, 448,
 455, 460
 Flakowicz-Szczyrba Marta 103,
 182, 183, 370, 448
 Foucault Michel 23, 149, 150, 151,
 152, 448
 Franaszek Andrzej 201, 209, 222,
 354, 356, 417, 418, 448, 455,
 460
 France Anatole 347
 Franczak Jerzy 305
 Frankiewicz Małgorzata 115, 450

G

Gadacz Tadeusz 13, 455
 Gadamer Hans-Georg 48, 285,
 447, 448
 Garbacz Magdalena 262, 459
 Garbol Tomasz 191, 192, 193, 448
 Glandys Olga 171, 462
 Gleń Adrian 358, 359, 417, 448
 Głowiński Michał 15, 26, 30, 58,
 243, 265, 280, 448, 449, 454,
 462
 Gombrowicz Witold 19, 21, 58,
 448, 450
 Gorczyńska Renata 59, 60, 160,
 196, 449
 Gosk Hanna 210, 305, 446, 453
 Gotfryd Jan 36, 455
 Grądział-Wójcik Joanna 42, 54,
 123, 205, 206, 266, 358, 449,
 453, 458
 Grodzki Bogusław 228
 Gros Frederic 126, 266, 449
 Grzonka Piotr 381, 382, 384, 449
 Gutorow Jacek 224, 256, 328, 449

H

Hanczakowski Michał 110, 449
 Hartwig Julia 103, 113, 181, 182,
 183, 193, 194, 202, 238, 284,
 368, 369, 370, 426, 436, 441,
 448, 450, 460
 Heidegger Martin 56, 243, 244,
 249, 279, 285, 290, 296, 446,
 449, 454

Herbert Zbigniew 17, 22, 24, 25,
29, 75, 76, 77, 93, 95, 106,
114–118, 120–125, 150, 185,
203–212, 256, 284, 318, 320,
321, 322–325, 328, 336, 343,
346, 351–355, 367, 379, 417,
436, 441, 444, 445, 446, 448,
451, 452, 453, 454, 455, 456,
466, 470

Holona Marian 12, 246, 458

I

Ilg Jerzy 222, 460

Iwazskiewicz Jarosław 261

J

Jameson Frederic 115, 450

Janion Maria 108,

Jankélévitch Vladimir 187, 188,
450

Janowska Katarzyna 32, 460

Januszkiewicz Michał 21, 450

Jarniewicz Jerzy 174, 375, 458

Jarosiński Zbigniew 13, 450

Jarosz Krzysztof 307, 446

Jarosz Łukasz 131, 132, 199, 200,
201, 285, 441, 466, 470

Jarzębski Jerzy 15, 19, 22, 97, 136,
445, 456

Jarzyna Anita 115, 116, 122

Jarzyńska Karina 46, 450

Jasińska-Wojtkowska Maria 18,
36, 37, 450, 455, 465

Johnston Philip S. 312, 450

K

Kadłubek Zbigniew 230, 448

Kaliszewski Andrzej 116, 124, 450

Kałuża Anna 113, 183, 269, 450

Kandziora Jerzy 97, 260, 450

Kania Ireneusz 306, 446

Kaniowska Ewa 126, 266, 449

Karasek Krzysztof 337, 441

Karpowicz Tymoteusz 256, 328,
400, 449, 459

Kawulok Piotr 262, 459

Każmierczyk Zbigniew 38, 59,
450

Kiełbasa Jan 245, 456

Kijonka Tadeusz 21

Kisiel Joanna 97, 214, 264, 450

Kisiel Marian 20, 21, 28, 29, 54,
103, 253, 254, 258, 259, 278,
329, 332, 333, 346, 449, 450,
451, 457

Kledzik Emilia 136, 454

Kłuba Agnieszka 127, 128, 261,
451

Kłak Tadeusz 254, 256, 451

Kobierski Radosław 185, 186,
460

Kocjan Krzysztof 157, 448, 451

Kołąkowski Leszek 43, 94, 101,
451

Kopacki Andrzej 261

Kopaliński Władysław 315, 390,
451

Kornhauser Julian 117, 451

Kosturek Joanna 98, 451

Kotlarz Marek H. 158, 456

- Kowalczyk Andrzej S. 316, 447
 Kozicka Dorota 305
 Koziół Paweł 377, 416, 451
 Koziół Urszula 30, 261, 267–271,
 284, 306, 430, 441, 453
 Krasieńska Ewa 407, 445
 Kristeva Julia 53, 389, 451
 Królak Sławomir 111, 142, 368,
 444, 455
 Kruszewski Wojciech 330, 451
 Krynicki Ryszard 19, 27, 30, 44,
 84, 98, 125, 126, 128, 137, 157,
 195, 212, 214–216, 262–264,
 284, 296, 306, 350, 387, 388,
 401, 436, 442, 446, 453, 455,
 456, 458, 466, 470
 Krzemieniowa Krystyna 186, 444
 Kubiński Grzegorz 368, 451
 Kuciak Agnieszka 23, 448
 Kuczyńska-Koschany Katarzy-
 na 437, 451
 Kujawa Dawid 291
 Kurek Jalu 313, 315, 442
 Kuźma Erazm 261, 452
 Kwaterko Mateusz 188, 368, 444,
 450
 Kwiatkowski Jerzy 16, 168, 207,
 332, 451, 455
 Kwietniewska Małgorzata 419,
 453
- L**
- Lacoue-Labarthe Philippe 270,
 384, 451
 Lamża Łukasz 246, 444
- Le Goff Jacques 156, 157, 451
 Legeżyńska Anna 28, 69, 70, 111,
 273, 274, 279, 346, 417, 451,
 452
 Leśmian Bolesław 9, 15, 34, 52, 69,
 162, 177, 227, 228, 232, 235,
 236, 237, 241, 243, 252, 261,
 303, 400, 442, 449, 452, 457,
 459
 Leśniewski Norbert 257, 445
 Lévinas Emmanuel 14, 452
 Ligęza Wojciech 171, 172
 Lipska Ewa 27, 44, 279, 280, 281,
 306, 367, 436, 438, 439, 442,
 453, 454, 466, 470
 Lisicki Paweł 209
 Lisowski Krzysztof 105, 106, 442
 Luckmann Thomas 18, 452
 Lyotard Jean-François 261, 452
- Ł**
- Łapiński Zdzisław 26, 236, 237,
 265, 452, 454
 Łebkowska Anna 71, 285, 286, 452
 Łukasiewicz Jacek 14, 115, 205,
 209, 285, 448, 452
- M**
- Mach Wilhelm 261
 Macierzyński Piotr 421, 442
 Maj Bronisław 180, 181, 282–284,
 306, 442, 444, 461
 Majcherek Janusz 30, 447, 462
 Majerski Paweł 167, 278, 285, 452,
 457

- Małochleb Paulina 245, 456
 Marchaj Magdalena 373, 459
 Markowski Michał Paweł 11, 12,
 34, 52, 156, 268, 286, 289,
 451, 452
 Marszałek Robert 244, 449
 Masłowski Michał 297, 452
 Matuszewski Krzysztof 51, 308,
 447
 Matysek Magdalena 142, 407
 McClure John A. 9, 452
 McGrath Alister 19, 135, 452
 Mickiewicz Adam 113, 162, 165,
 166, 225, 300, 452, 457, 458
 Mikołajczak Małgorzata 268, 353,
 453
 Mikołajewski Jarosław 10, 176,
 453
 Milerski Bogusław 13, 455
 Miłobędzka Krystyna 400, 459
 Miłosz Czesław 13, 16, 17, 19,
 21, 28, 29, 37–41, 44, 58–64,
 78, 79, 93, 103–107, 111, 112,
 120, 130, 147, 159–175, 177,
 178–182, 191–193, 195, 210,
 212, 221, 222, 238–240, 284,
 297–300, 308, 328, 337, 338,
 339, 342–350, 355, 364, 365,
 367, 370, 394, 417, 425, 430,
 433, 436, 442, 445, 446, 447,
 448, 449, 450, 452, 453, 454,
 455, 456, 457, 458, 459, 460,
 461, 462, 466, 470
 Misk Andrzej 115, 450
 Mitek-Dziemba Alina 47, 94, 126,
 422, 447
 Mizera Janusz 243, 285
 Mizerkiewicz Tomasz 53, 319,
 370, 371, 449, 453
 Morawiec Arkadiusz 214, 280,
 453
 Morgański Janusz 270, 384, 451
 Mróz Piotr 245, 456
- N**
 Nałkowska Zofia 317
 Nancy Jean-Luc 46, 419, 453
 Neuger Leonard 246, 446
 Niczyprowicz Janusz 221, 442
 Niesporek Katarzyna 134, 453
 Nieukerken Arent van 38, 40,
 453
 Nowacki Dariusz 408, 460
 Nowakowski Adam 262, 459
 Nycz Ryszard 59, 83, 97, 141, 160,
 173, 286, 287, 304, 306, 311,
 401, 402, 445, 451, 453, 454,
 455
 Nyczek Tadeusz 272, 276, 277,
 454
- O**
 Ochmann Jerzy 243, 454
 Olejniczak Józef 50, 223, 346,
 454, 455
 Olszański Grzegorz 27, 103, 223,
 280, 454, 459
 Olszewski Marek 200, 233, 454,
 460

Opacka-Walasek Danuta 17, 25,
41, 42, 53, 59, 103, 104, 105,
160, 166, 167, 205, 206, 209,
269, 321, 348, 354, 417, 452,
454

Opacki Ireneusz 351, 454

Orygenes 102, 107, 398

Ostałowska Lidia 88, 462

P

Palich Natalia 262, 459

Panas Paweł 223, 454

Parandowski Jan 312, 454

Pascal Blaise 164–167

Pasewicz Edward 135, 442

Pawelec Dariusz 42, 103, 181, 210,
211, 284, 363, 454, 458, 459

Perkowska Halina 244, 454

Pertek Grzegorz 263

Pietrych Krystyna 141, 223, 252,
264, 415, 417, 453,

Piotrowiak Jan 167

Piotrowska-Grot Magdalena 105,
262, 278, 287, 373, 394, 407,
460, 461

Płaza Maciej 115, 460

Podsiadło Jacek 44, 75, 216–219,
223, 285, 306, 442, 454, 461,
466, 470

Pokojska Agnieszka 254, 445

Polkowski Jan 435, 442

Poprawa Adam 113, 452

Porębowicz Edward 163, 175, 312,
390, 441

Pratchett Terry 372, 455

Próchniak Paweł 214, 219, 226,
264, 393, 455

Przybylski Ryszard 343, 344, 346,
455

Pyszny Joanna 222

R

Rabizo-Birek Magdalena 280

Regiewicz Adam 287, 419, 453,
455

Rejniak-Majewska Agnieszka 23,
149, 448

Rewers Ewa 142, 407, 453

Ritz German 261

Rolando Bianca 44, 294, 295, 416,
417, 442

Rosiek Stanisław 15, 266, 456

Roszak Joanna 136, 454

Różewicz Tadeusz 14, 19, 20, 21,
28, 29, 252, 253, 254, 255, 256,
257, 284, 293, 298, 301–304,
306, 307, 325–333, 432, 436,
442, 446, 447, 448, 449, 450,
451, 456, 457, 459, 466, 470

Różycki Tomasz 32, 33, 44, 45,
52, 71, 73, 74, 75, 77–81, 103,
138–143, 233, 373, 388, 394–
396, 402–412, 414–416, 428,
442, 460, 466, 470

Ruszar Józef Maria 115, 210, 302,
352, 446, 448, 453, 455

Rutkowski Rafał 281, 455

Rybak Magdalena 186, 455

Rymkiewicz Jarosław Marek 107–
113, 130, 166, 167, 183, 284,
285, 302, 303, 442, 447, 450,
452, 458

Ryziński Remigiusz 245, 456

Rzepińska Maria 347, 455

S

Sá Cavalcante Schuback Marcia
246, 446

Sajdek Paweł 312, 450

Salwa Piotr 71, 308, 394, 448, 458

Sarna Paweł 251, 455

Sartre Jean-Paul 243, 245, 454,
456

Sawicki Stefan 36, 51, 455, 456,
465, 469

Scholem Gershom 249

Schouppe François-Xavier 157,
158, 456

Schubert Franz 108

Serafin Andrzej 11, 458

Siwczyk Krzysztof 34, 44, 84, 189,
190, 306, 372–374, 376–381,
389, 393, 394, 443, 456

Siwek Marcin 103, 233

Skarga Barbara 14, 452

Skibski Krzysztof 42, 453

Skórska Katarzyna 159, 446

Skrendo Andrzej 332, 456

Skubalanka Teresa 256, 456

Sławek Tadeusz 94, 10, 230, 247,
292, 293, 448, 456

Słowacki Juliusz 233, 234, 443

Smolka Iwona 259, 459

Sobolewska Anna 26, 456

Sobolewski Tadeusz 39, 461

Sokolski Jacek 57, 199, 216, 226,
312, 456

Sołtys-Lewandowska Edyta 35,
118, 393, 456, 457

Sosnowski Andrzej 141, 256, 328,
415, 449

Sosnowski Maciej Adam 43, 407,
447

Sośnicki Dariusz 225, 229, 456

Sowiński Grzegorz 243, 449

Spólna Anna 337

Sprutta Justyna 165, 456

Staff Leopold 19, 28, 85, 335, 340,
442

Stala Krzysztof 173

Stala Marian 26, 29, 64, 162, 166,
192, 214, 215, 228, 277, 357,
457

Stankowska Agata 248, 251, 252,
457

Stelmaszczyk Barbara 83, 304,
311

Steppa Hanna 100

Stiegler Bernard 249, 457

Strózik Sabina 54, 195, 236, 461

Surdykowski Tomasz 262, 459

Suska Dariusz 30, 31, 44, 84, 103,
144–147, 184, 185, 186, 188,
232–234, 237, 239, 285, 372,
373, 381–385, 388, 390–394,
443, 455, 461, 462, 466, 470

Swedenborg Emanuel 169, 446

Szczerba Wojciech 101, 102, 457

Szlosarek Artur 30, 285, 393
 Szóstak Anna 42, 429, 462
 Szuba Andrzej 44, 278, 279, 306,
 443, 457
 Szuber Janusz 209
 Szwajcer Piotr 165, 447
 Szymanowski Adam 32, 447
 Szymborska Wisława 21, 22, 29,
 30, 42, 44, 66–71, 79, 80, 256,
 272–277, 284, 290, 306, 347,
 430, 436, 443, 444, 452, 453,
 454, 456, 459, 466, 470

Ś

Śliwiński Piotr 20, 22, 28, 99, 137,
 185, 218, 219, 223, 282, 429,
 430, 438, 453, 456, 457, 458,
 461, 462
 Ślosarska Joanna 151, 152
 Świeściak Alina 103, 110, 140, 141,
 214, 230, 233, 269, 303, 357,
 400, 404, 407, 414, 450, 457,
 458
 Świetlicki Marcin 30, 44, 133–138,
 142, 222–226, 228–230, 232,
 238, 239, 291–293, 324, 360,
 362–364, 431, 432, 443, 453,
 454, 459, 466, 470
 Święch Jerzy 13, 18, 455, 458
 Świrszczynska Anna 319, 320,
 370, 371, 443

T

Tatarkiewicz Anna 136, 324, 444
 Taubes Jacob 11, 458

Taylor Charles 44, 45, 458
 Tchórzewski Andrzej 358, 458
 Tester Keith 407, 445
 Themerson Stefan 305
 Thiel-Jańczuk Katarzyna 22, 446
 Tischner Łukasz 104, 178, 191, 458
 Tkaczyszyn-Dycki Eugeniusz 32,
 103, 233, 285, 443
 Tomasik Wojciech 81, 212, 458
 Toruńczyk Barbara 130, 461
 Trela Sandra 407, 457
 Trznadel Jacek 9, 227, 442
 Turczyn Anna 53, 389, 451
 Turner Alice 174, 375, 398, 458
 Tuwim Julian 80, 323, 443

U

Umerle Tomasz 9, 452
 Uniłowski Krzysztof 97
 Urbanowski Bohdan 85, 442

V

Van Heuckelom Kris 64, 159, 174,
 177, 300, 458
 Vasoli Cesare 308, 458
 Vattimo Gianni 83, 111, 304, 311,
 455

W

Waligórski Andrzej 198, 461
 Wanat Ewa 347, 445
 Wasiewicz Jan 246, 458
 Wat Aleksander 18, 19, 199, 252,
 298, 336, 417–420, 443, 444,
 457, 459

Weber Max 12, 246, 458
Wedemann Marek 229, 459
Wencel Wojciech 103, 233, 446
Werner Andrzej 168, 169
Węgrzyniakowa Anna 273, 276,
459
Wiedemann Adam 432–434, 443
Wierzyński Kazimierz 318, 320,
325
Wilkoń Aleksander 230, 448
Winiecka Elżbieta 400, 401, 402,
459
Wirpsza Witold 113, 183, 256, 328,
358, 449, 450
Wittlin Józef 14, 317, 459,
Wojda Dorota 290, 459
Wojtoń Maciej 155, 461
Wolska Barbara 280, 453
Woroszyński Wiktor 257–260,
443, 459
Woźniak Maciej 146, 461
Wójcik Tomasz 209, 316, 447
Wójcik Włodzimierz 97, 103, 449,
452
Wójtowicz Aleksander 316
Wróbel Szymon 249, 459
Wyka Marta 209, 279, 459

Z

Zach Joanna 222, 460
Zadura Bohdan 99, 100, 428, 436,
443, 458
Zagajewski Adam 27, 89, 90, 91,
92–96, 137, 194–196, 436, 443,
445, 446, 449, 466, 470

Zajas Krzysztof 17, 43, 173, 175,
348, 349, 459
Zaleski Marek 171, 459
Zarębianka Zofia 36, 40, 41, 459
Zieniewicz Andrzej 305, 316, 447,
453

Ž, Ž

Žižek Slavoj 60, 211, 459, 268,
459
Żywiołek Artur 262, 287, 451,
453

Magdalena Piotrowska-Grot

REFURNISHING (IN) THE ETERNITY

Visions of the underworld in contemporary Polish poetry

Summary

The monograph *Refurnishing (in) the eternity. Visions of the underworld in contemporary Polish poetry* is dedicated to the analysis and interpretation of significant poetic creation of the Other World which can be found in poetry written after 1945. However, it should be noted that the selected material represents secularised vision of the afterlife, and from the analysis were excluded poems which, after Stefan Sawicki and Maria Jasińska-Wojtkowska, can be classified as religious. In the selected materials new, extemporary beliefs and eschatological hope are formed inside the textual world, just to fight this overwhelming nothingness which attacks postmodern society. These works are a kind of projection of social thoughts, but the reader has to deal with them in individual attempts to find God, or, more generally, contact the Higher Power, or simply an attempt to soothe the fear of death which ends all — the existence deprived of opportunities for further duration.

One of the key questions in this monograph is the one about the reasons of insecurity and motivations to create visions of the contemporary underworld in Polish poetry of the second half of the twentieth century. Although there will be a hearing references to the works of the early twentieth century, the basic research material will be poetry published after 1945. This time interval is especially justified for the theme of faith, metaphysical questions and eschatological horizon evoked by literature, because it was the atrocities of the World War II, and later — Polish conditions of the political system and the transformation of civilization and

moral system which took place in the second half of the twentieth century have had a huge impact on the transformation of contemporary spirituality in the world deprived of God, in the context of new understanding of humanity and uncertain borders of identity.

Images of the land of the dead in contemporary poetry are not trying to articulate the faith, but repeatedly aim to present the metaphorical expression of many other problems of everyday life. An important function of creating inaccessible spaces in Polish poetry is to elaborate new formulas to talk about individual and private faith.

This book contains three parts. Two of them include the analysis of poetic visions of heaven and hell. The second one is dedicated to purgatory and nothingness. The presence of this part in the work dedicated to the vision of the afterlife is justified by a significant number of works, in which those spheres, in various forms and scale of intensity, turn out to be a breeding ground for artistic imagination. The poetry of the artists which represent the following generations of writers is interpreted in the each sections of the monograph: from selected poems of Tadeusz Różewicz, Czesław Miłosz, Zbigniew Herbert, Miron Białoszewski, Wisława Szymborska, Stanisław Barańczak, Ryszard Krynicki, Adam Zagajewski, Ewa Lipska, Bohdan Zadura to the poetry published in the last decade of the twentieth century and the first decade of the twenty-first century: the works of Marcin Świetlicki, Tomasz Różycki, Jacek Podsiadło, Dariusz Suska, Tadeusz Pióro, Łukasz Jarosz. They are only the examples of the artists which create poetic vision of the underworld with the greatest frequency.

This wide range of studies, which still is not the end of exploring this field of research, supported by numerous references to philosophical, theoretical and literary contexts, helped to outline the picture of the changes that have occurred in this area of the Polish poetry over the last seventy years. The diverse role and frequency of references to images of the afterlife prove that secular visions created directly or only implied in the metaphorical layers of the poetry emerging after 1945 are an important component of

the image of contemporary culture, and the subsequent stages of its development. All references to the topos derived from religious systems also allow to observe the change in the fabric of language. The quantity and quality of these new correlations certainly prove that the ideas of the afterlife in poetry of the second half of the twentieth and early twenty-first century have evolved in relation to the creation established in the tradition, bringing new quality - not always clear and easy to read.

The key word in this research has become a “necessity”. Necessity of faith and finding new ways to talk about it is very important in every analyzed poem. Although I do not qualify them as religious poetry, surely they become a response to the gap left after the cancellation of grand narratives ordering pre-modern world, a gap that modern man is trying to fill strongly and consistently.

Keywords:

twenty- and twenty-first-century literature, Polish poetry, postsecularism, afterlife, postmodernity.

Magdalena Piotrowska-Grot

LE RÉAMÉNAGEMENT DANS/ DE L'ÉTERNITÉ

Les visions de l'au-delà dans la poésie polonaise contemporaine

Résumé

Le livre *Les visions de l'au-delà dans la poésie polonaise contemporaine. Des représentations choisies* est consacré à l'analyse et à l'interprétation des créations poétiques significatives de l'au-delà, apparaissant dans les ouvrages créés après 1945. Il faut cependant remarquer que le matériel choisi présente les visions laïcisées de l'au-delà et l'on a exclu de l'analyse ces poèmes qui, selon Stefan Sawicki ou Maria Jasińska-Wojtkowska, peuvent être classifiés comme religieux. Dans les ouvrages poétiques constituant la base des réflexions entreprises apparaît un nouveau système temporaire de croyances et d'un espoir eschatologique de surmonter le néant entourant de toutes parts l'homme moderne. Ces ouvrages constituent une sorte de projections des points de vue sociaux, pourtant, dans une large mesure, le lecteur y a affaire à des tentatives individuelles de retrouver Dieu ou, plus généralement, un contact avec la Force supérieure, ou tout simplement à une tentative d'apaiser la crainte d'une mort finissant tout, d'une existence dénuée de chances permettant de persister. Dans la présente monographie, une des questions clés est devenue celle qui porte sur les raisons de l'égarement et les motivations de créer l'au-delà contemporain dans la poésie polonaise depuis la seconde moitié du XX^e siècle. Bien qu'il n'y manque pas de références aux ouvrages datant de la première moitié du XX^e siècle, c'est bel et bien la poésie créée après 1945 qui constitue le matériel de recherche. Cela trouve une justification particulière dans le cas du sujet concernant la foi, les questions métaphysiques et l'horizon eschatologique évoqué par

la littérature, parce que ce sont les cruautés de la Seconde Guerre mondiale, ensuite les conditions politiques polonaises ainsi que les transformations de civilisation et de mœurs de la seconde moitié du XX^e siècle qui ont une influence énorme sur la métamorphose de la spiritualité contemporaine dans un monde dépourvu de Dieu, dans le contexte d'une nouvelle compréhension de l'humanité et des frontières floues, y compris les frontières de l'identité.

Les images de la terre des morts dans la poésie contemporaine ne constituent pas uniquement une tentative d'articuler la foi, mais elles visent plusieurs fois à présenter une expression métaphorique de beaucoup d'autres problèmes de la vie quotidienne. La création de nouvelles formes de parler de la foi individuelle et privée est une fonction significative, peut-être pas tout à fait secondaire, consistant à aborder dans la poésie des questions liées aux espaces inaccessibles durant la vie terrestre.

La dissertation se compose de trois parties. Les deux d'entre elles portent sur les visions poétiques du ciel et de l'enfer, tandis que la deuxième a été consacrée aux questions eschatologiques les plus énigmatiques, c'est-à-dire au purgatoire et au néant. La présence de cette partie dans le travail consacré à la vision de l'au-delà est justifiée par un nombre considérable d'ouvrages, où ces sphères passagères apparaissent — sous différentes formes et aux différents degrés d'intensité — juste comme une source d'inspiration pour l'imagination artistique.

Dans les parties particulières de la dissertation, on a soumis à une analyse précise les ouvrages des représentants des générations subséquentes d'auteurs : dès les textes choisis de Tadeusz Różewicz, en passant par l'œuvre de Czesław Miłosz, Zbigniew Herbert, Miron Białoszewski, Wisława Szymborska, Stanisław Barańczak, Ryszard Krynicki, Adam Zagajewski, Ewa Lipska, Bohdan Zadura, jusqu'aux ouvrages créés dans la dernière décennie du XX^e siècle et les dix premières années du XXI^e siècle (Marcin Świetlicki, Tomasz Różycki, Jacek Podsiadło, Dariusz Suska, Tadeusz Pióro, Łukasz Jarosz), pour ne mentionner que ceux dont les ouvrages évoquent le plus souvent un horizon eschatologique.

L'analyse du vaste matériel de recherche — qui constitue d'après moi un choix des représentations les plus importantes de l'au-delà — appuyée non seulement sur de nombreuses références aux courants philosophiques et conceptions théoriques, mais aussi sur les contextes littéraires a permis de présenter l'image des changements qui se sont produits dans ce champ de la poésie polonaise durant les soixante-dix dernières années. Le rôle diversifié et la fréquence des références aux images des espaces de l'au-delà prouvent que leurs visions laïques — créées directement dans la poésie apparaissant après 1945 ou étant seulement impliquées au niveau métaphorique des textes — sont une composante importante de l'image de la culture contemporaine et des étapes subséquentes de son développement. Toutes références aux topos provenant des systèmes religieux permettent aussi d'observer le tissu changeant de la langue et les procédés de la néosémantisation qui y apparaissent. La quantité et la qualité de ces corrélations constituent assurément la preuve de ce que les imaginations sur les espaces de l'autre monde dans la poésie de la seconde moitié du XX^e siècle et des débuts du XXI^e siècle évoluaient par rapport aux créations perpétuées dans la tradition multiséculaire, tout en apportant de nouvelles quantités, pas toujours claires et faciles à lire.

La «nécessité» est devenue le mot clé pour la présente publication. La nécessité de foi et d'élaborer de nouvelles, individuelles et libérées de liens institutionnels manières de parler de la spiritualité est fort nette dans les textes rapportés. Encore que je ne les qualifie pas comme la poésie religieuse, ils deviennent sans aucun doute la réponse à la lacune qui s'est produite après l'annulation de grandes narrations organisant le monde prémoderne, la lacune que l'homme contemporain essaie instamment et constamment de combler.

Mots clés:

littérature des XX^e et XXI^e siècles, poésie polonaise, postsécularisme, au-delà, postmodernité.

Redakcja: DOMINIKA KIELAN
Projekt okładki: MARIUSZ BIENIEK
Redakcja techniczna: DOMINIKA KIELAN
Korekta: MAGDALENA BIENIEK
Łamanie: MARIUSZ BIENIEK

Copyright © 2018 by
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336

ISBN 978-83-226-3380-9
(wersja drukowana)

ISBN 978-83-226-3381-6
(wersja elektroniczna)

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail: wydawus@us.edu.pl

Wydanie I. Ark. druk. 30,0. Ark. wyd. 25,0.
Papier offset, kl. III, 90 g Cena 28 zł (+VAT)

Druk i oprawa: Volumina.pl Daniel Krzanowski
ul. Księcia Witolda 7–9, 71-063 Szczecin



Magdalena Piotrowska-Grot – ur. w 1987 roku, doktor nauk humanistycznych w dyscyplinie literaturoznawstwo, absolwentka jednolitych studiów magisterskich i doktoranckich Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Śląskiego. W 2016 roku obroniła rozprawę doktorską *Wizje zaświatów w polskiej poezji współczesnej. Wybrane reprezentacje*, napisaną pod kierunkiem prof. dr hab. Danuty Opackiej-Walasek. Współpracuje z Zakładem Literatury XX i XXI wieku Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej im. Ireneusza Opackiego. Autorka kilkunastu artykułów w monografiach naukowych, kilkudziesięciu recenzji publikowanych w „artPAPIERZE”, „FA-arcie”, „Wielogłosie”. Autorka książki *W głąb. Szkice o współczesnej poezji Śląska i Zagłębia* (Katowice 2017). Członek redakcji dwutygodnika kulturalnego „artPAPIER” oraz półrocznika naukowego „Śląskie Studia Polonistyczne”. Zajmuje się przede wszystkim polską poezją współczesną.

Laickie wizje zaświatów, kreowane wprost w poezji powstającej po 1945 roku lub tylko implikowane w warstwie metaforycznej tekstów, są ważnym składnikiem obrazu współczesnej kultury i kolejnych etapów jej rozwoju. Wykorzystane w nich sposoby obrazowania – zróżnicowane i często niejednoznaczne w swej wymowie, choć przeważnie czerpiące z obrazów zakorzenionych w kulturze europejskiej – stanowią z całą pewnością dowód na to, iż wyobrażenia pozadoczesnych przestrzeni w poezji drugiej połowy XX i początków XXI wieku ewoluowały w stosunku do kreacji utrwalonych w wielowiekowej tradycji, przynosząc nowe, nie zawsze jasne i łatwe w odbiorze jakości.

Przeprowadzone analizy i interpretacje wykazały, iż poezja jest czułym rezonerem swoich czasów, także w aspekcie metafizyczno-religijnym. Szukając nowych, indywidualnych językowych substytutów wyrażania duchowości, twórczość łącząca *mysterium tremendum et fascinans* uwyrażnia w licznych realizacjach lęk przed pustką, przed redukcją eschatologicznego horyzontu, kreacjami wypełniając degradację jego tradycyjnych obrazów.

ISSN 0208-6336

Cena 28 zł (+ VAT)

ISBN 978-83-226-3380-9



9 788322 633809

Więcej o książce

